وكالأور ساوي سليبال أحدث

िवंदीवांग्या व क्षण्या व्यक्षि

دراسة النقد المسرحي عند نقاد الاقچاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٢٧)







الخطاب النقدى والأيديولوجيا

دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧)

> د / سامی سلیمان أحمد کنیة الآداب ــ جلیعة القاهرة

> > الداشر

القاهرة) والنشر والتوزيع (القاهرة)

الكة إلى الخطاب النقدى والأيديولوجيا المؤاديولوجيا المؤاديولوجيا المؤاديولوجيا

٢٠٠١/١٦٤٨١ : وليبام عن

الترقيم النولى: ISBN

977 - 303 - 387 - 2

تساريخ النشسر: ٢٠٠٢

سزىك : دارقباء

للطباعة والنشر والتوزيم

حقوة الطبح والترجمة والاقتباس محفوظة

الإدارة

٥٨ شارع الحجاز ـ عمارة برج آمون الدور الأول ـ شقة ٦

ייי בי בייין אדיזידי בייין אדיזידי ביייין

١٠ شارع كامل صدقي الفجالة (القاهرة)

🕾 ۲۳ د۱۱۰۰ 🖂 ۱۲۲ (الفجالة)

> www. alinkya.com/kebaa e-mail: qabaa@naseei.com

بني ليفوا الجمزال حيث

	•	



.... إلى سعير

مَعَكِ وَجَدتني

فَكُنْتِ كُلِي

وقاسمتِّني هذا العملُ

فَتَقَبَّلْيه

ذكرى لأيامِ القاهرةِ وليالي بامبرخ

وأملاً في غدٍ زاهرٍ

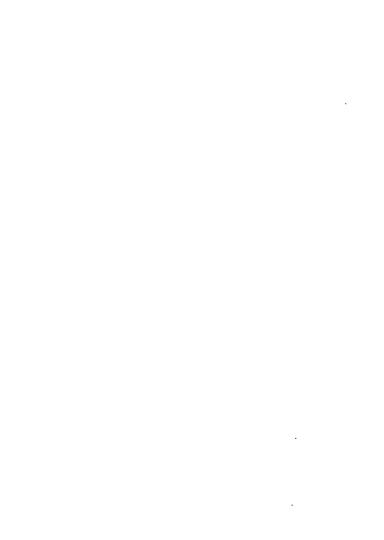
تُرْضِيْنا فيهِ الأيامُ بَما نشاءُ





المحتولة

17	المدخل
	القصل الأول مهمة المسرح
١.٨٣	الفصل الثاني مامية المسرخ
***	الفصل الثالث
, , ,	الفصل الرابح
۲۱۲	الإيديو لو جيا
790	الخاتمة : في البحث عن نظرية
110	المصادر و'مراجع
٤٤١	فهرس تقصیلی



المقدمة

e (200

نشطت حركة العروض المسرحية في مصر ابتداء من منتصف الخمسينيات حستى هزيمة يونيو 197۷ نتيجة عوامل مختلفة؛ من أهمها التفات سلطة يوليو مسبكرا - إلى أهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه المسرح في نقل أيديولوجيتها إلى جماهير الشسعب، ولقد كان ذلك النشاط عاملا فعالا في بروز جيلين جديدين من كُستُاب المسرح في مصر: جيل الخمسينيات الذي تمثل إيداعات نعمان عاشور، ولطسفى الخولي، وسعد الدين وهبه، والفريد فرح، وغيرهم نماذج دالة اكتاباته، ثم جيل الستينيات الذي تمثله كتابات ميخائيل رومان، ومجمود دياب، ونجيب سرور، وعلى سالم.

ولقد أشر ذلك النشاط عن تكوين رصيد كبير من الكتابات المسرحية، وقد شمكًل ذلك الرصيد أساسا لدر اسات مختلفة في السبعينيات، ومابعدها، تقاولت ذلك الرصيد من جوانب منعدة نقشة در اسات اهتمت بلير از المؤثرات الغربية المختلفة التي أشرت في ذلك النتاج، وهذا ما تمثله در اسة حسن محسن عن المختلفة التي ألموثرات الغربية والمحمد عن " الدراما التجربية في المسرى المعاصر "١٩٧٨، ودراسة حياة جاسم محمد عن " الدراما التجربية في مصر ١٩٥٠ – ١٩٧٠ و التأثير الغربي عليها " ١٩٨٨، وثمنة در اسات جمعت بين إبر از التأثيرات الغربية المختلفة في ذلك الرصيد، والنظر اليه – في الوقت نفسه – بوصفه العكاسا لوقاتع الواقع المصرى، وهذا ما يتجلى في در اسة سامى منير حسين عامر "المسرح المصرى بعدد الحبرب العالمية الثانية بين الهن والنقد السياسي والاجتماعي "١٩٧٨. وثمة در اسات آيلة التناج، مثل در اسة أحمد شمس الدين الحجاجي عن "الأسطورة في جواند، ذلك النتاج، مثل در اسة أحمد شمس الدين الحجاجي عن "الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر" ١٩٧٥ التي اتجهت صوب الدر اسة النصية لعد من مصدر راحم المصرى المعاصر عن المعاصرة (١٩٧٥ - ١٩٧٠) التي اعتمد كتابها على الأسليد مصدر لبعض ، الجاتهم.

وليست تلك الدراسات هي التي اهتمت وحدها برصد ذلك الرصيد فقمة دراسات أخرى^(۱) تعاملت مع جوانب مختلفة منه.

ولقد صاحبت عملية تشكيل ذلك الرصيد الإبداعي حركة نقدية ضخمة أنتج أصحابها كمًّا كبيرًا من الكتابات النقدية التي انصرفت إلى جانبين أساسيين، هما: تقديم جوانب مختلفة من تاريخ المسرح الغربي: اتجاهاته، أهم كتابه، مراحل تاريخه المختلفة بوبعض كتابات النقاد الغربيين ثم التقويم النقدي الإبداعات كتاب المسرح المصري؛ سواء من قدموا نتاجاتهم في الفترة ذاتها، أو من قدموا نتاجات مختلفة قبلها (مثل: أحمد شوقي، وتوفيق الحكيم، وعلى أحمد باكثير).

ولم تنا نتاجات تلك الحركة النقدية اهتماما من قبل دارسي النقد العربي الحديث؛ إذ يبدو أن دراسة نقد الشعر ماتزال تستأثر بالاهتمام الأكبر منهم، في مقابل قلة اهتمامهم بدراسة النقد الممسرحي والروائي... وتتهض تلك الدراسة بعب، دراسة جانب ولحد فقط من جوانب تلك النتاجات هو النقد الذي قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعي. وتري أن البدء من عام ١٩٤٥ بمثل نقطة بداية مناسبة لأن عددا من نقاد ذلك الاتجاه – من أمثال محمد مندور ولويس عوض – قد بدأوا تقديم نتاجاتهم في السنقد الممسرحي حول هذا التاريخ. بينما مثل عام ١٩٦٧ نقطة النهاية لأن العكاسات هدريمة يونيه ١٩٦٧ تمثل نقطة فاصلة – إلى حد كبير – في ممسلر المجتمع المصري، ومن ثم في المسرح المصري وفي المؤسسة النقدية التي تسعى المحسري، ومن ثم في المسرح المصري وفي المؤسسة النقدية التي تسعى

ولا تعستمد هذه الدراسة على تراث نقدى سابق فى دراسة النقد المسرحى الذى قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) فسلس ثمة ما يدخل فى هذا الإطار سوى الفصل الذى كتبه عبد الرحمن بن زيدان عن "التجربة الواقعية فى المسرح العربى"، وذلك فى كتابه "إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربي" (أ) وقد تعرض فى ذلك الفصل لبعض نتاجات مندور فى النقد المسرحى، ولكنه لم يدرس تلك النتاجات سوى فى أربع صفحات فقط (أ).

ورغم جِدَّة منهجية بن زيدان فإن دراسته تمثل مجرد جهد أولى في درس بعض جوانب النقد المسرحي العربي⁽¹⁾.

ومن الواضع أن الدراسات التي قدمها بعض الدارسين حول المتاجات السندية الستى أنستجها بعض نقاد الاتجاه الاجتماعي قد غلبت عليها ظاهرتان بارزنان: التركيز على عرض بعض التصورات العامة ليمض أولئك النقاد عرضا يستحو - دائما - إلى التبسيط واختزال العناصر المختلفة التي تشكل الخطاب السندي، ممسا عرق - تلك الدراسات - أن تثمر وعيًا علميًا حقيقيًا بخطابات النقد العربي الحديث (أ).

وأما الظاهرة الثانية فهى افتقاد تلك الدراسات السعى إلى تعديد مواقف المنقد العرب المحدثين من الأنواع الأدبية المختلفة، إذ يبدو أن السائد من كثير ممن تسلك الدراسات من الأنواع الأدبية المغتلفة، إذ يبدو أن السائد ممن تسلك الدراسات ومن المعدثين (١٠). وحتى حين صعى بعض الدارسين إلى الاهتمام بالسنقد المعرجي الذي قدمه بعض نقاد الاتجاه الاجتماعي فإنهم قد اكتفوا بتوصيفه مما أدى - بالقعل - إلى اخترال الخطابات النقدية التي قدمها أولئك النقاد()).

ومسن السبين أن نستاجات نقاد النقد العربي الحديث ماتزال في حاجة إلى درامسات كسنيرة تكشسف عن الهوية الحقيقية لها، وعن مدى إسهامها - أو عدم إسسهامها - في ابتاج خطابات نقدية فعالة، وكاشفة عن الإشكالات الحقيقية للأدب العربي الحديث بوصفه نتاجا لجتماعيا.

+ هوامش المقدمة :

(١) هـناك دراسة على الراعى: المسرح فى الوطن العربى التى قدمت تاريخا الممسرح العـربى الحديـث فى كـل الأقطار العربية ، وفى الفصل الذى تتلول فيه المسرح المصرى حظى كتاب الخمسينيات والستينيات بالنصيب الأكبر من جهد الراعى.

وثمة دراسة لكمال الدين حسين عن تأثير الترات النسبى في المسرح المصرى المديث تتصب في جانب كبيرمنها على ما قدمه بعض كتاب الخمسينيات والستينيات وأما دراسة نادية يوسف: المسرح والسلطة، فتركز على تأثير السلطة على الكتابات المسرحية.

انظر: على الراعى: المسرح فى الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥، المجلس الوطني للعلوم والفنون والأداب ، الكويت ١٩٨٠.

... كم...ال الديــن حســين: الــتراث الشعبى في المصرح المصرى الحديث، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٣.

ــ نادية يوسف : المسرح والسلطة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥.

- (٢) لتظر : عبد الرحمن بن زيدان : إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥.
- (٣) انظر : المرجع المعابق ، ص _ ص ١٩٨ _ . ٢٠١، حيث يتوقف المؤلف أمام بعض
 كتابات مندور في النقد المسرحي.
- (٤) إن اعتماد بن زيدان على مجمل النتاج النقدى العربى حول المسرح ، وعدم اهتمامه بتحليل نصوص الخطاب النقدى، ولكتفاءه ببعض النصوص التى قدمها بعض النقاد، مثل مندور على سبيل المثال، ... هذه النظواهر كلها نقال من فاعلية دراسته.
- (٥) الأمثـــلة الواضـــحة اتـــلك الدراسات هي ما قدمه أحمد كمال زكى عن "النقد الأدبى الحديث"، وجلال العشرى عن المنتد "لابي الحديث"، وجلال العشرى عن "السبحث عن نظرية"، وصبرى حافظ عن "النقد في الأدب العربى الحديث"، ورجاء عرب عن " فلسفة الالتزام في النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق". حيث انصب جهد كل مــنهم عــلى تقديم بعض الأفكار بالغة العمومية لعدد كبير من النقاد العرب المحدثين، ورغم ذلك فإن من المهم الإشارة إلى أن أحمد كمال زكى قد اقتدر أحيانا على نقد بعض تصورات أولتك النقاد......نظر:

- _ أحمد كمال زكى: النقد الأنبي الحنيث، الهيئة المصرية العامة الكتاب ، ١٩٧٢ عص _ ص ١٩٧٧ ـ 1 1.
- ــ جلال الشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٨١، ص ــ ص ٣ ــ ٧٧.
- محمد رغاول سلام: السند الأدبى الحديث: أصوله واتجاهات رواده ، منشأة المعارف الإسكنترية ١٩٨١، ص ص ص ٤٠٨ ص ٤٣٣؛ حيث يعرض ما يسميه "جماعة الواقعية الاشتراكية عرضا سطحيا ، ويربط الواقعية الاشتراكية بأنب الجنس والإشارة شم يعرض أفكار العالم وأنيس الواردة في كتابهما " في المقافة المصرية" ص ص ص ٤٧٤ ويتاول في الفصل الأخير محمد مندور والواقعية الاشتراكية ، ص ص ص ٤٧٤ ويتاول في الفصل الأخير محمد مندور ، ويطول في عرضه مفهوم المنتقد الأبديولوجي، وبعد أن ينتهي من عرضه يكاد يُقيمٌ كتابات مندور ، فيقول أو وهكذا يعترف مندور بضرورة الانترام أدى الأدبيب، أي يلتزم الأدبيب بقضايا وطنه ومشكلته ، ويحاول أن يشارك فيها بقامه، ولا ينأى عنها يرتفع عليها وربما كلفه هذا الانترام عننا بصورة ما وهو هنا يشير إلى ضرورة الشؤرة على الأوضاع المنتراكية أو نورة الطبقة الكادحة، أو الانترام النورة الطبقة الكادحة، أو الدر الذر بالتعبير الشيوعي" ٤٩٤.

ومــن الجديــر بالملاحظــة أن الفصول التي تناول فيها زغلول سلام الواقعية الاشتراكية، مضافة إلى تلك الطبعة من كتابه الذي أصدره المرة الأولى عام ١٩٦٤، تحت عنوان :النقد العربي الحديث: أصوله، قضاياه، مناهجه ، مكتبة الأنجار ١٩٦٤

- رجاء عيد : فلمنة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق / منشأة المعارف، الإسكندرية 19۸۸ ، منشأة المعارف، الإسكندرية 19۸۸ ، حيث يتاول في النقد العامس : فلمنة الالتزام في النقد العسريي ص ص ٢١٣ ٢٨٩ ، فيعسرض آراء سلامة موسى، ولويس عوض، ومندور ، والقط ، ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس.
- ــ صــبرى حافظ: النقد في الأدب المربى المديث، ترجمة مؤمنة بشير العوف، ضمن الجـرة الأول مــن كتلب: أعلام الأنب العربى المعلصر، المعهد الألماني الأبحاث الشـرقية، بيروت ١٩٩٦ معيث يتناول نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد العربي من العشرينيات حتى السبعينيات ، ص ــ ص ١٥٦ ١٦٠.
- (٢) هــذا مــا يتجــلى فى الدر اسات المذكورة فى الهامش السابق عوكذلك فى الدراسات
 التالية:

- ـ محمـد برادة محمد مندور وتنظير النقد العربي، ط٢ ، دار الفكر الدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ .
- _ جمال مقابلة: شكرى عواد ، سلسلة نقاد الأنب ، العدد ٧، الهيئة المصرية العلمة. الكتاب ١٩٩٢.
- (٧) قام غالى شكرى بدراسة النقد المصرحى عند محمد مندور، واكتفى بتوصيف ما قدمه مندور، مع نقدات بالفة الجزئية أحيانا.
- _ بر_نما لكتفى فواد قنديل بعرض بعض كتابات مندور في النقد المسرحي عرضاً أمينًا، والأمر نفسه ينطبق على ما قام به عبد الحميد القط في أكثر من دراسة له عن عبد القادر القط، انظر:
- ... غــالى شــكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ، مكتبة الأنجلو ١٩٦٥ ، فصل ثورة مــندور فى نقدنا الحديث ، ص ــ ص ٢٤١ ـــ ٣١٣.وهو الذى أحاد غالى شكرى نشــره بعــد سنوات تحت عنوان : محمد مندور: الناقد والمنهج، ط١، دار الطليعة بيروت، ١٩٨١.
- فواد قديل : محمد مددور شيخ للنقاد، ط1، دار الغد العربي، القاهرة، بدون تداريخ.حيث يقدم في الياب الثاني فصلا بعنوان : مندور...الذاقد المسرحي، ص ــ ص ١٧١ ــ ١٧٩ ، يعرض فيه كتب مندور عن المسرح.
- عبد الحميد القسط: عبد القادر القط والنقد العربي، مكتبة الخانجي ١٩٨٩، الباب
 الخامس هو: النقد المسرحي ، وهو مجرد عرض لكتابات عبد القادر القط في النقد
 المسرحي.
- عبد الحميد القط: عبد القادر القط: ناقد ومنهج ، مكتبة الأنجلو ١٩٩١، وقد تناول نقد القـط المعسرحي في الصفحات : ٣٩ ـ ٧٧، ٩٨، ٩٢ ـ ٩٢ ـ ١٥٩ ـ ١٨٨ حيث اكمتفي عبد الحميد القط بعرض آراء عبد القادر القط ، وتلخيصها ومدح صساحبها ولعل العمل الإيجابي" الوحيد الذي قام به المؤلف هو مجموعة الإشارات التي قدمها عن تأثيرات عبد القادر القط في بعض النقاد الآخرين.
- _ وأما فاروق العمراني في دراسته : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور خرغم تاوله لمرحاة السنقد الأبديولوجي عند مندور فإنه لم يتلول فيها شيئا من نتاج ماندور في الاقت المصرحي، انظر: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية الكتاب _ تونس ، ١٩٨٨.





يــتوخى هذا المدخل تحديد المنهج والمفاهيم المختلفة المستخدمة فى دراسة -النقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعي فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، وتحديد · معايير تصنيف المادة التى قدمها هؤلاء النقاد، ووضع فرضيات الدراسة وأسئلتها.

(1)

تستخدم هذه الدراسة عبدة مفاهيم نمت دلالاتها واتضبطت في إطار سو سحولو جيا الفين، و سو سحولو جيا الأدب، و سو سبولو جيا المسر ح^(۱) و نقد النقد. واستخدام هذه المفاهيم يشكل جانباً أساسياً من جوانب منهج هذه الدراسة؛ والمفهوم الأول منها هو مفهوم المؤسسة بالمعنى المستخدم في سوسيولوجيا الفن لدى بورجــر Peter, Bürger حبـث يُكونُ نقاد المسرح في مصر ١٩٤٥ – ١٩٦٧، تشكيلاً اجتماعياً مصدداً تقيمه فيئات اجتماعية محددة، ويقوم – في إطار سوسيولوجيا التوصيل - بتقديم تحديدات لوظيفة المسرح وشروطه الاجتماعية، يسنند فيها إلى معايير محددة الإنتاج المسرح واستقباله، ويعمل على تطبيق هذه المعايير على مجالى الإنتاج والاستقبال(٢). وليست هذه المؤسسة الاجتماعية هم الوحيدة في مجال إنتاج المسرح وتلقيه في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، بل ثمة مؤسسات أخرى، فرعية، مثل مؤسستى الكتاب، والفنيين الذين يعملون في مجالات الإخـــراج والديكـــور والموســيقي المسرحية. وتشكل هذه المؤسسات الفرعية معاً المسرح من حيث هو مؤسسة اجتماعية. وتكوَّن هذه المؤسسة في علاقتها بالمؤسسات الفنية الاجتماعية الأخرى (كالصحافة وكتاب الشعر، وكتاب الرواية، وغيرها) كلية أو نظاماً ما يسميه فوجن Fügen Hans Robert النظام الأدبي، أي [كلية تظل أجزاؤها في علاقات متحققة مع بعضها البعض، في فترة زمنية نسبية. والتشبت من هذا الافتراض يكفي ذلك الدليل: إن تلك المؤسسات المقبولة -بوصيفهما عناصر النظام - تتغير بواسطة نمط خاص من التفاعل الذي يتكرر (7)بدرجة تجاوز الحد المتوسط]

بشكل نقاد المسرح - إذن - مؤسسة لجتماعية دلخل النظام الأدبى الذى لا تكون فيه إكل المؤسسات والأدوار متساوية فى الرتبة، بل توجد فى مركز النظام ولحدة تُستَغَم كل التصورات القيمية المسالحة فى هيراركية ما إ⁽²⁾. وإذا كانت مؤسسة الكتاب تحتل دائماً ذلك الموقع الأعلى فى تلك الهيراركية (⁽²⁾ فإن موقع مؤسسة نقاد المسرح فيها متغير، يرجع تغيره إلى اختلاف أدواره تبعاً التغير فى المجتمع، وما ينتج عنه من تغير فى المسرح يستتبع - فى بعض المراحل التاريخية - أن يرتفع موقع مؤسسة نقاد المسرح، بينما يؤدى - فى مراحل أخرى - إلى تسراجع موقعها، وليس هذا الارتفاع أو التراجع سوى إشارة إلى اختلاف أدوار التال المؤسسة فى سوسيولوجيا التوصيل.

ويعد نقاد المسرح في مصر (١٩٤٥ - ١٩٢٧) مؤسسة لجنماعية تمارس فعاليات مختلفة داخل النظام الأدبى، ولي كان ضروريا التمييز بين ثلاثة اتجاهات نقدية مختلفة - من حيث المنطلقات العامة والمهام - تشكل الشرائح الأماسية داخل تلك المؤسسة، وهذه الاتجاهات هي: الاتجاه الشكلي، والاتجاه التفسيري، ثم الاتجاه الاجتماعي.

(1/1)

ينطاق نقاد الاتجاه الشكلي من تصور أن الشكل هو القومة الأولى التي ينطاق السبخي أن يسمى الكاتب المسرحي الى تجويدها ، بصرف النظر عن وظيفة ذلك الشكل الجستماعياً. وإذا فإن مهمة الناقد الأسامية تتحصر في دراسة ذلك الشكل دراسة تستجلي العناصر المختلفة التي يقوم عليها⁽¹⁾. ويتبدى الاتجاه الشكلي عند راشاد رشدى وتلاميذه سمير سرحان، محمد عناني، فاروق عبد الوهاب، وقد برز هذا الاتجاه – على نطاق واسع – مع صدور مجلة المسرح (يناير ١٩٦٤)؛ حيث كان رشاد رشدى يتولي رئاسة تحريرها، فتحلَّق حوله بالإضافة إلى تلاميذه نقلد آخرون نُشر ت كتاباتهم في مجلة المسرح، ويغلب عليهم كونهم من دارسي الأداب الأجنابية ومدرسايها في الجامعات⁽¹⁾. وقد ظل رشاد رشدى الممثل الأبرز لهذا الاتجاه ، حستى قبل أن يتولى رئاسة تحرير مجلة المسرح، وذلك ما يتضح في

معركسته الشهيرة "مع محمد مندور")، و التي وإن دارت في إطار النقد الأدبي -فإن التمسورات النقدية الرئيسية لكليهما هي التي حركتهما أيضاً في دائرة النقد المسرحي.

وإذا كان المنطاق النقدى لهذا الاتجاه هو الاهتمام بدراسة الشكل مما قد يقرب من اتجاهات في النقد المسرحي الأوربي الحديث والمعاصر تُعنَّى بمسائلة الشكل - فيان الطبيعة المتاريخية النقد المسرحي في المجتمع المصري، هي التي تعرّق بين التيار الشكلي المصرى ونظيره الأوروبي الذي تطلق أساساً من الرعبة في إحكام وصف المفاهيم الدرامية، ومحاولة وضع نماذج منضبطة لتحليل الدراما، وأفاد - أساساً - من اللغويات الحديثة وعلم الأدب في المعمى إلى البحث عن منهج علمي "محكم" و "موضوعي" للدراسة الأدبية. ويبدأ هذا التيار مع الشكلية الروسية في سيميولوجيا الممسرح(^): بينما كان الاتجاه الشكلي في مصر مرتبطاً - من حيث في سيميولوجيا المصرح(^): بينما كان الاتجاه الشكلي في مصر مرتبطاً - من حيث أصوله النقدية - بالمفاهيم التي طرحها اليوت وغيره من أصحاب "النقد الجديد" (أ)، وكذلك لم يكن الاتجاه المصرى منفصلاً عن المؤسسة النقدية في علاقتها بالسلطة ومؤسساتها، وهدذا ما يتبدى في بعض التأثيرات الكاشفة عن تحول ما ظاهرى" عند رشاد رشدى وفارق عبد الوهاب - خاصة - يتمثل في قبول الوظيفة الاجستماعية المسرح مع نقدم مسألة "الشكل" في الوقت نفسه؛ وهذا ما تبينه - بوضوح - مقالات مختلفة منشورة لهما في مجلة المسرح () .

وربما تكفى هذا الإشارة إلى أن المجادلات النقدية التى نشبت بين نقاد هذا الاتجاه وبمنض نقاد الاتجاه الاجتماعي، قد كان لها دور واضح في تجلية بمض المفاهيم النقدية التي يستند إليها كل اتجاه.

(Y/1)

الاتجساه السناني هو اتجاه النقد التفسيري الذي ينطلق من تفسير النصوص أساساً (١١١)، شم تقييمها - بدرجة أقل - في ضوء معرفة ما بالتصورات النظرية العامسة عسن المعسر الأوروبي؛ نقداً وتاريخاً. ويستعين هؤلاء النقاد في عملية

التفسير تلك ببعض العوامل الاجتماعية الجزئية (مثل تأثير الصحافة - تأثير اهتمام الحكومة بتشجيع النرق التمثيلية أو الكتابة المسرحية) من أجل تفسير بعض جوانب الظاهرة المسرحية.

ويتثكل هذا الاتجاه في تلك الفترة من نقاد ودارسين مختلفين كانوا يقومون ' بتدريس الأنب العربي القديم أو الحديث في الجامعات المصرية، بينما كان بعضهم الأخـر يقوم بتدريس الأداب الأجنبية. وقد اهتم هؤلاء النقاد بدراسة بعض قضايا المسـرح، أو بعـض كتابه، أو بعض كتاباته، ولم يهتموا - إلا نادراً - بالمسرح العربي المعاصر لهم؛ أي كتاب الخمسينوات والستينيات.

ويتجلى هذا الاتجاه في عدد من الكتابات النقدية حول كتاب المسرح العربي الحديث أو بعض فضاياه ، والأمثلة على ذلك متعددة من أبرزها:

- محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي ١٩٤٧.
 - شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث ١٩٥٣.
 - عمر الدسوقي: المسرحية ١٩٥٧.
 - وكتابات أخرى لهؤلاء النقاد أو لنقاد آخرين(١٢).

ومن منظور سوميولوجيا الفن يُعدُّ ذلك النقد الأكاديمي عنصراً جوهرياً من عناصراً جوهرياً من عناصر المؤسسات الأدبية، ويحقق وظيفة اجتماعية (١٦ مؤثرة تتمثل في المساهمة في تشكيل تصورات فئات اجتماعية مختلفة عن الممسرح، تصورات تمثلك لمكانية التأثير في دوائر اجتماعية متعددة؛ فالطلاب الذين درسوا على أيدى هـولاء النقاد، تحولوا بدورهم إلى مدرسين للغة القومية يؤثرون في تشكيل عقول كثير من الطلاب.

(1/1)

الإتجاء الثالث: اتجاه النقد الاجتماعي الذي ينطلق أصحابه من تصور أساس مؤداه أن المسرح اجتماعي؛ من حيث ماهيته ومن حيث مهمته. ويعدُّ هذا المنطلق هـ و الإطار "العام" الذي تدور في دواتره المساهمات النقدية لهؤلاء النقاد. ويشكل الفهسم الاجتماعي - على نتوع صوره - للمسرح، ذلك الفهم الذي يتصف بالتواتر في النستاج السنقدي لناقد ما أو لمجموعة من النقاد – المعيار الأساسي للنفريق بين نقاد هذا الإتجاء، وبعض نقاد الإتجاهات الأخرى الذين كانوا ينتاولون - أحياناً --بعض الجوانب الاجتماعية المرتبطة ببعض الظواهر المسرحية، أو ببعض الكتَّاب، أو ببعض النصوص. إذ إن بعض النقاد غير الإجتماعيين كانوا بنتاولون دائماً -في عسدد يوليسو من مجلة المسرح (١٩٦٤ – ١٩٦٧) المضامين الاجتماعية لدى كتاب المسرح المصري المعاصر ، ولكن مثل هذه النتاجات النقدية لا تدخل في إطار اتجاه النقد الاجتماعي، لأن مُنتجبها كانوا يصدرون في مجمل نتاجهم النقدي - عين توجهات نقدية لبسبت اجتماعية فقط، بل ومناقضة أو معادية للتوجه الاجتماعي في البنقد، وهذا ما يتيدي في بعض النتاجات النقدية التي قدمها رشاد رشدى وفاروق عبد الوهاب وآخرون، والتي سبق الإشارة إليها. ولعل هذا الوضع يمكن أن يكون مَر دُّه إلى تصور بعض النقاد في السنينيات – بصفة خاصة – أن الأتجاه الاجتماعي في النقد هو [الاتجاه الذي ترضي عنه السلطة الناصرية](١٤) مما يكشف عن جانب من جو انب العلاقات المتشابكة بين مؤسسة النقاد ومؤسسات السلطة

يعدد - إذن - تواتر الفهم الاجتماعي المسرح أو للفن، أو للأنب، عند ناقد مسا تواتـراً يتبدى في تكرار صيغة أو صيغ متعددة منه، بما يشف عن كون ذلك السنمط مسن الفهم توجها أصيلا في مجمل الإنتاج النقدى لهذا الناقد - يُحد المعيار الأسامسي الذي يفرق النقاد الاجتماعيين عن غيرهم من نقاد الاتجاهات الأخرى ممن يعولون - أحياناً - على تفسير "اجتماعي" ما لمسائل المسرح أو الأدب.

وينضوى تحت إهاب هذه الاتجاهات عند كبير من نقاد المسرح (١٩٤٥ – ١٩٦٧)^(*) وهم : سلامة موسى (۱۸۹۷–۱۹۹۸)، زكى طليدات (۱۸۹۰–۱۹۸۰)، محمد مفيد الشوبلشسى (۱۸۹۹–۱۹۸۶)، محمد مندور (۲۰۱۷ – ۱۹۲۰)، عبد الفتاح السيارودى (۱۹۱۳ – ۱۹۹۰)، عبد الفتاح السيارودى (۱۹۱۳ – ۱۹۹۱)، عبد القطر السيارودى (۱۹۱۰ – ۱۹۹۱)، عبد القطر (۱۹۲۰ – ۱۹۱۰)، على الراعى (۱۹۲۰ – ۱۹۹۱)، محمد أمين العالم (۱۹۲۳ –)، سعد أردش (۱۹۲۶ –)، أحمد عباس صلاح (۱۹۲۱ –)، فولد دوارة (۱۹۲۸ – ۱۹۹۱)، على مستولى صلاح (۱۹۳۱ – ۱۹۳۱)، على مستولى صلاح (۱۹۳۰ –)، أمير السكندر (۱۹۳۱ –)، صبحى شفيق شكرى (۱۹۳۰ –)، صبحى شفيق (۱۹۳۱ –)، صبرى حافظ (۱۹۳۸ –)،

يتشكل هذا الاتجاه – إذن – من عدد كبير من النقاد المعنيين بنقد المسرح في فـترة 1910 - 1970، وربما كان هـذا الاتجاه هو أكثر اتجاهات النقد المسرحي سيادة وانتشاراً في تلك الفترة. ويمكن تقسيم هؤلاء النقاد إلى مجموعتين مختلف تين: المجموعة الأولى: نقاد تخصصوا في نقد المسرح فقط، وهي مجموعة قليلة العدد تضم: زكى طليمات، وأنور فتح الله، وسعد أردش، ثم كمال عيد. هؤلاء جميعاً ممن درسوا المسرح دراسة أكلابمية منتظمة في الخارج أو في مصر، ومعظمهم درسه أيضاً في معهد المسرح كما هو شأن كل من زكى طليمات، وسعد أردش، وكمال عيد.

بينما ينصدوى بقيمة نقاد هذا الاتجاه في إهاب مجموعة ثانية لم يقتصر إنستاجها المنقدى عملى المسرح فقط، بل كأن النقد المسرحي واحداً من المجالات النقدية المختلفة التي قدم فيها هؤلاء النقاد إنتاجهم .

ولعــل تــوزع إنتاج هؤلاء النقاد معظمهم - على عدة أنواع أدبية أن يكون مجالاً للنصير من منظور سوسيولوجيا الثقافة.

(1/3)

تتمسئل أهميسة وصف مادة الدراسة وتحديد حدودها في كونه مبيلاً أساسياً يكشف عن الجوانب المختلفة التي تشتمل عليها تلك المادة، ويسهم في تعرف بعض المشكلات الستى يمكسن أن تكون – من ثم – مُوَّجهة عند تأمل بعض الجوانب المنهجية المستخدمة في تحليل المادة.

ومن الواضح أن المصدر الرئيسي الذي يُستقى منه هذه المادة هو الدوريات المختلفة (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، وأذا تمثل العودة إلى معظم دوريات هذه الفترة وسيلة ضرورية لجمع الجانب الأكبر من مادة هذه الدراسة . على أننا بنبغي أن نلحظ أن عسدداً من هو لاء النقاد قد جمعوا كثيراً من مقالاتهم المنشورة في تلك الدوريات --أو جُمعيت مقالات كثيرة لناقد ما، ونشرت بعد وفاته، كما في حالة محمد مندور تحديداً - وأعادوا نشرها في كتب صدر بعضها في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وذلك ما يتضمح في عدد من الحالات؛ فلويس عوض قد جمع عدداً كبيراً من مقالات، المنشورة في دوريات تلك الفترة: الكاتب المصرى، الشعب، الجمهورية والأهرام، ونشرها في كتبه المختلفة التي صدرت حتى نهاية ١٩٦٧ (١٥). وكذلك أيضاً جمع رجاء النقاش عبداً كبيراً من مقالاته في النقد المسرحي في كتابه ألى أضواء المسرح الصادر ١٩٦٥، وهو ما فعله أيضاً غالى شكرى الذي جمع عدداً من مقالاتيه في النقد المسرحي وأعاد نشرها في كتابه "ماذا أضافوا إلى ضمير العصبر " ١٩٦٥ (١٦). والأمر نفسه ينطبق على مقالات فؤاد دوارة التي جمعها في كتابه "التقد المسرحي" الصادر ١٩٦٥... بينما جمع بعض النقاد جانباً كبيراً من إنستاجهم في السنقد المنسرجي، والذي نشروه في الدوريات حتى نهاية ١٩٦٧ --وأعادوا نشره في كتب صدرت بعد ١٩٦٧، ومثال نلك كتاب رجاء النقاش "مقعد صعفير أمام الستار " فقد صدر علم ١٩٧٠ ، وهو يضم – في معظمه – مقالات كتبها النقاش طوال الستينات وحتى ١٩٦٧، بينما تعد بعض مقالاته الأخرى من نتاج النقاش النقدى بعد ١٩٦٧ (١٧).

ويختلف نشر نتاج مندور المرتبط بالنقد التطبيقي لذ إن القسم الأكبر منه لم يُنشر في كستب الا بعدد وفاة مندور (ت ١٩٦٥)، وهذا ما يتضمح في الكتابين الساذين يضمان مقالات مندور عن عروض المسرحيات المصرية والعالمية، وكذا مقدماته لسبعض المسرحيات المسترحماة، وهما كتاباه تهي المسرح المصرى المعاصر" ١٩٧١.

ولكثير من هؤلاء النقاد ولا سيما مندور عدد آخر من المقالات التي نُشرت في دوريات، ولمم يتم إعادة نشرها في كتب. وليعض هذه المقالات أهمية بالغة، فمقالات مسندور الثلاث: "تصفية حساب": الأصول الدرامية وتطورها"(١٨) تمثل: الصيغة النهائية لتصورات مندور النظرية حول المسرح.

ف أذا أض فنا إلى ذلك أن عدداً آخر من هؤلاء النقاد أمثال: عبد الفتاح السبارودي، وزكى طليمات، وصبحى شفيق، وأحمد عباس صالح، وأمير اسكند، وصبرى حافظ، لم تُجمّع مقالاتهم المتناثرة في بطون دوريات هذه الفترة – تَبيّن لنا أن الدوريات تعد المصدر الرئيمي من مصادر مادة هذه الدراسة .

وتعدد الكنب الستى تساول فيها - أو فى بعض فصولها - هزلاء النقاذ موضوعات نتطق بالمسرح، أو ببعض ظواهره أو بعض كتَّابه، المصدر الرئيسى المسائني مسن مصدادر هذه الدراسة. وتتتوع هذه الكتب، فبعضها - وهو القليل - ينتاول مفهوم المسرح وتطوره، واتجاهاته، كما فى الفصول التي خصصها مندور المسرحية فى كتابه "الأدب وفنونه" ١٩٦٣، بينما معظم تلك الكتب يتتاول بعض كتَّاب المسرح العربى الذين سلَّمت لهم المؤسسة النقدية بالريادة، وإذا لم يكن غريباً أن تدور هذه الكتب حول شوقى والحكيم؛ وهى : -

- امسرحيات شوقي" لمحمد مندور (١٩٥٤).
- امسرحيات عزيز أباظه المحمد مندور ١٩٥٤.
- "مسرح توفيق الحكيم " لمحمد مندور (١٩٦١)(١١).
- "شورة المعـنزل" لغـالى شكرى (١٩٦٦) وهو يتناول فى قسمه الأكبر مسرحيات الحكيم منذ "أهل الكهف" حتى آخر مسرحياته التى نشرت ١٩٦٦ (٢٠).

(0/1)

هـناك معاييـر مختلفة لتصنيف المادة النقدية التي قدمها نقاد هذا الاتجاه. ويكتسف الـتعامل مسع النتاج النقدى الذي أنتجه هؤلاء النقاد عن أن ثمة معياراً أساسياً ويتعه معيار أن ثابة ويأن لتصنيف ذلك النتاج. ويتمثل ذلك المعيار الأساسي في التمييز بين تبارين مختلفين دلخل هذا الاتجاه، تمييزاً ينيني على أساس النقويق بين مفهومين مرى أن المجتمع يتشكل من بين مخطفين للمجتمع؛ فقمة مفهوم ماركسي يرى أن المجتمع يتشكل من بنرستين مختلف تين، متجانليين، هما البنية التحتية التي تتكون من قوى الإنتاج، وعلاقات الإنستاج، وأنماط الإنتاج، والبنية الفوقية التي تشمل كل النتاج الفكري والإبداعي والثقافي، المناتج عن البنية الأولى، والمنعكس عنها – في بعض اتجاهات الفكـر الماركسي، أو الموازي لها – في اتجاهات أخرى منه. وقد شكلت مسألة العلاقـة بيـن هاتين البنيتين إشكالية مهمة من إشكاليات النقد الماركسي الأوربي، العلاقـة بيـن النقد الماركسي الأوربي،

وإذا كان النقد الماركسي يستند - أساساً - إلى المادية الجداية والمادية الستاريخية الله النقاد الاتجاه الاجتماعي الستاريخية الله النقل الإطار النظري له، فإن بعض نقاد الاتجاه الاجتماعي المصريين (١٩٤٥ - ١٩٦٧) - أمثال: الشوباشي، ولويس عوض، وغالى شكرى، ومحسود أمين العالم - لم يأخذوا بمكونات هذا الإطار النظرى، ولكنفوا دائماً باخذ بعضها، أو تجهيل هذا الإطار، أو إزلعته، أو تعميمه، كما يتبدى من تطلى نتاجاتهم، وكما سيتضح بالتقصيل في فقرات قادمة. ولذا فإن الوصف الدقيق لهذا التبار هو أنه تبار ماركسي أولى ينطلق من بعض أطروحات النقد الماركسي حقيقي.

أصا المفهوم المثاني للمجتمع فهو مفهوم يجعل أصحابه المجتمع هو المؤسسات الاجتماعية، الظواهر الاجتماعية، العادات، التقاليد، ولا يعدّ المجتمع -- لحدى أصحاب هسذا التصور - نتاجاً لبنية اقتصادية، تحتية مركبة، بل هو نتاج المتغيرات والمؤثرات العامة فيه، مثل المؤثرات الاقتصادية الجزئية، والمؤثرات الاجتماعية الجرئية، أو المؤثرات الثقافية المختلفة. ويمكن وصف النقاد الذين

ينطلقون من هذا المفهوم بأنهم يشكلون التيار الوضعى(٢٢) وهم يكونون معظم نقاد هذا الاتجاه .

وعلى هذا فيمكن – إذن – التمييز داخل هذا الاتجاه بين توارين مختلفين:
تيار ماركسي أولي وتيار وضعي ، ولكن هذا التمييز يظل مع هذا – تمييزاً نسبياً
إذ يكشف تصليل نتاج التيار الماركسي الأولى عن تواتر عدد من مقولات التيار الوضعي فيه، وهذا ما سيتبدى بوضوح عند درس نتاج لويس عوض والعالم، وإن
كان مدى هذا التواتر هو الذي يفسر تحولات نتاج لويس عوض؛ فإذا كان في
مرحلته الأولى (١٩٤٦ – ١٩٥١) نائلااً ماركسياً أولياً، فإنه في الفترة (١٩٥٤ – ١٩٦٧) قد تراجعت العناصر الماركسية في نقده – بينما تقدمت كثير من العناصر الوضعية لتحتل الموضع الأول، وهذا ما سيتبدى بوضوح – عند تحليل نتاج لويس عوض في فصل المهمة، في هذه الدراسة.

ويرتسبط بذلك المعيسار معيساران آخران هما المعيار التاريخي والمعيار الموضعوعي. وتظهسر أهمية هذين المعيارين في عدد من الجوانب المرتبطة بهذا النتاج النقدي. فإذا كان النتاج النقدي المدروس هنا قد قُدم في ائتين وعشرين عاماً فقط، بما لا يشكل – زمنياً – عمر جيل وحد فقط، فإن تحليل هذا النتاج يكشف عسن وجود ثلاثة أجيال مختلفة أنتجته، وهو تحديد تقريبي، وقلق أيضاً، وإن كانت المميسته ستظهر عند دراسة مماألتي التأصيل والتجريب. ويضم الجيل الأول نقاداً ممخسسهم بسداً الكتابة النقدية قبل هذه المرحلة بفترة طويلة، مثل سلامة موسى، وزكي طليمات، وعبد الفتاح البارودي، بينما بدأ بعضهم الآخر مع بداية ومحصد مسنور. بينما يضم الجيل الثاني عداً من النقاد الذين بدأوا الكتابة النقدية ومحصد مسنور. بينما يضم الجيل الثاني عداً من النقاد الذين بدأوا الكتابة النقدية المعظيم أنيس أنها، وعبد العظيم أنيس ضد جيل طه حسين والعقاد اذي دخل ميدان النقد المدين والعقاد عدان من خلاسه كل منهم – مجال النقد المسرحي؛ فالعالم – بعد أن دخل ميدان النقد الأدبى بمعركسته هدو وعسيد العظيم أنيس ضد جيل طه حسين والعقاد ١٩٥٤ – أصبحت متابعة العروض والكتابات المسرحية جانباً أساسياً من نشاطه النقدي بداية أصبحت متابعة العروض والكتابات المسرحية جانباً أساسياً من نشاطه النقدي بداية

من ١٩٥٧ إلى نهاية ١٩٦٧، ولم يتوقف عن هذه المتابعة إلا في الفترة التي أعكل أعكل أعبها (وناير ١٩٥٩ وينه ١٩٦٤)، ببنما بختلف وضع القط وشكرى عياد إذ إن مساهماتهما في السقد المسرحي تتمثل في كتابات الليلة حول بعض النصوص أو العسروض المسرحية (٢٠٠). وأما الجبل الثلث من نقاد هذا الاتجاه فهم مجموعة من السيروض المسرحية (٢٠١)، وأما التعبل الفيلة في أو اخر الخمسينيات أو أو اثل المستينيات، ومنهم: السنتاد الذين بدأوا الكتابة النقدية في أو اخر الخمسينيات أو أو اثل المستينيات، ومنهم: رجاء النقاش (٢٠)، وغالى شكرى، وأمير اسكندر، و غيرهم. وقد قدموا كما كبيراً من المستابعات السنقدية حول العروض المسرحية، وأذا غلب على إنتاجهم النقد من المستابعات الدونب المعارية الديم المرتبة الثانية، وبعضها لا يخلو من إضافات دالة إلى مجمل التصورات النظرية العامة التي كان يصدر عنها نقاد هذا الاتجاه (٢٠).

وإذا كانت هذه الأجيال الثلاثة قد تعاصرت نقدياً - بداية من أواخر الخمسينيات - فإن بعض النقاد المنتمين إلى الجيلين الأول والثاني كانت لهم الريادة في نقديم التصورات النقدية العامة التي كان يتحرك في إطارها نقاد الأجيال الثلاثة، وليست اجتهادات مندور ولويس عوض والعالم إلا مثالاً واضحاً لذلك.

وأمسا المعيار الثالث فهو معيار موضوعي يتمثل إما في علية النقد النظري أو منفردين. أو السنقد التطبيقي على النتاج النقدى الذي قدمه هؤلاء النقلا مجتمعين أو منفردين. ويكثف استقراء هذه الكميات الهائلة من النصوص التي أنتجها هؤلاء النقاد أنه إذا أردنا تصيمها إلى نصوص مرتبطة بالتطبيقات النقدية – فمن الجلي أن الكم الأكبر والأضخم من هذه النصوص ينصوى في إهاب النقد التطبيقي. وهدذه ظاهرة طبيعية مَردُها أن الناقد المصرحي – بعكس ناقد الأنواع الأخسرى – ديه إمكانيتان للكتابة عن المسرح أو المسرحيات؛ واحدة عن العروض المعسرحية، وأخسرى عسن النصوص والظواهر المعسرحية، فهو ناقد العروض، وناقد نصوص أو أنب مسرحي. وفي الفترة التي احتضنت فيها الملطة المسرح الدي تحسول إلى موسسة اجتماعية بالمعنى المستخدم في موسيولوجيا الأبب والفن، أصد بح التضيخم في الموسادة بالمعنى المستخدم في موسيولوجيا المستينيات – حيسن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من المستينيات – حيسن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من المستينيات – حيسن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من المستينيات – حيسن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من المستينيات – حيسن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من المستينيات – حيسن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من

للطبيعي أن تكر الكرابات النقدية حول العروض المسرحية، وأن يصبح النقد المسرحي التطبيقي الشاغل الأكبر لمعظم نقاد الأدب والفن، مما يشير إلى أن النقاد مسن حيث هم مؤسسة - قد أصبحوا يؤدون وظائف متعدة ربما لم تعد قاصرة عليهم وحدهم؛ إذ إن من يراجع دوريات الستينيات تلفته ظاهرة اهتمام كثير من الصحافيين - الذبين لا يهمتمون بالفقد الأدبي أو الفني - بالحديث عن بعض المسرحيات، وإبداء أراتهم فيها(٢٠).

كَـــثُر إذن الــنقد التطبيقى وقلُّ النقد النظرى، وهي ظاهرة سبق أن لحظها لويس عوض في الستينيات(٢٧)، وقد تركت آثاراً مختلفة على النتاج النقدى لمهؤلاء النقاد، وذلك ما سيتبدى عند الدراسة.

ويتمسئل النقد النظرى – أى الذى يركز على تتاول الجوانب العامة الشاملة المرتبطة بالمسرح، ويسعى إلى تقديم صنباغات "متكاملة" بصورة أو بأخرى، تستند إلى وعى فلسفى شامل أو أقرب ما يكون إلى الشمول – يتمثل فى مجموعة الله ألى وعى فلسفى التكابات التي لا يمكن وصفها بأنها كانت تطرد منذ بداية ١٩٤٥ حتى نهاية ١٩٦٧، بل على العكس تماماً؛ فإن الفترة التي زادت فيها هذه الكتابات زيادة نسبية هي الفترة من منتصف الخمسينيات إلى نهاية ١٩٥٧، (١٨٦).

ويرتبط بمسألة تصنيف بعض هؤلاء النقاد داخل الاتجاه الاجتماعي (١٩٤٥ عـ ١٩٤٠) بعـض المشكلات الجزئية التي تختص بناقد أو أكثر من هؤلاء النقاد، وأهـم هذه المشكلات هي: مراحل نقد مندور، وطبيعة نقد لويس عوض، وانتماء القـم وعيداد إلى هذا الاتجاه وفيما يتعلق بمراحل نقد مندور؛ فقد قُرُّ لدى دارسيي نتاج مندور النقدى أنه ينقسم - لدى بعضهم - إلى مرحلتين هما: المرحلة الجمالية (١٩٤٥ - ١٩٥٤)، ثم المرحلة الاجتماعية (١٩٥٥ - ١٩٥٥)، ثم المرحلة الاجتماعية (١٩٥٥ - ١٩٥٥) المرحلة التحديث أخرون مرحلة وسـطى تجاور المرحلة الاجتماعية ، وهى المرحلة التعليلية (٢٠٠). ولعل عاملاً من أهم العوامل التي أنت إلى استقرار هذه المراحل لدى دارسي مندور ما صرح به هو نفسه من تحديد لها في أخريات حياته (١٩٠٠). ولكن معايدة نياته مندور النقدى تشير إلى أن عداً من البنور الاجتماعية المختلفة قد توسرات في نستاجه الدخدى مدنذ مرحلته الأولى (الجمالية)، ولا سيما في نقده

الممسرحي والسرواتي فيها^(٢٦). وإذا كانت هذه البنور يمكن أن ترتد إلى تأثيرات "لاتسون" في نقده البنور الكامنة في نقده قد أخنت تشته في الخمسونيات حتى احتات موقعاً متقدماً في نتاجه النقدي^(٢٤). وهذا مسا يسبرر السنعامل مع نتاج مندور النقدي منذ ١٩٤٤ على أنه نتاج يشتمل على بعض العناصر الاجتماعية.

وأما فيما بخص تقد لويس عوض فى هذه المرحلة ، فقد وصفه مندور بأنه ناقد تفسيرى يقسوم بإعادة تفسير الأعمال الأدبية القديمة ومحاولة فهمها وتوليد الجديد منها على ضوء ثقافته النقدية الواسعة، وخيرته المتجددة، مما يؤدى - فيما يسرى مندور - إلى إعدادة [خلق تلك الأعمال الأدبية القديمة بإعطائها مفاهيم جديدة](٥٠٠).

ولا بسنكر دارس نقد لويس عوض في هذه المرحلة أنه يعتمد على التفسير كسيراً في عملياته النقدية. ولكن البحث عن الأسس التي كان لويس عوض يستند البيها في نفسيراته المختلفة بيرز إمكانية تصنيف نقده بوصفه نقداً اجتماعياً؛ إذ تتبدى في النستاج السنقدى للويس عوض (١٩٤٦) ظاهرتان بارزقان؛ أولاهما أن الأساس القار في نتاجه النقدى هو البحث عن المهمة الاجتماعية التي حققها، أو يجب أن يحققها العمل الفني أو الأدبى في سياقه التاريخي أو الاجستماعي، صحوح أن هذا المبحث لا ينفصل عن الإلحاح على الدلالة الإنسانية للمعمل الفني، وهذا ما برز لديه في السنينيات رغم وجود بذوره الواضحة منذ الململ الأخبى و ولكن – رغم ذلك – ظل البحث عن المهمة الاجتماعية للعمل الأدبى أساساً منكرراً في نتاجه النقدى .

ثانيهتما: بدا لويس عوض في بداياته النقدية (1921- 1921) حريصاً في دراساته عن "بروميثيوس طليقاً" و "في الأنب الإنجليزي الحديث" على التأكيد - بوضنوح - على أنه ينظر إلى تلايخ ذلك الأنب على أسس جديدة، جعلته يتهكم - بشدة في بعض الأحيان - من مؤرخي الأنب الذين لا يستطيعون إدراك العوامل الموضنوعية التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في الظواهر الفلية، حتى ولو كانت - هذه الظواهر - فردية (٢٠٠٠). وإذا كان لويس عوض قد استطاع - عبر تطبيقه

التسك الأمسس - أن يكشف عن رواه التعبة النصوص أو الظواهر التي درسها - فإنهه في مرحلة تالية من نتاجه النقدي كان ينطلق من بعض تلك الأمس؛ من نلك تفسريته في مقدته لمد "بروميثيوس طليقا" بين المجتمع الزراعي والمجتمع المدني (١٩٤٦)؛ فقد أكد - بعد ذلك - هذا التقريق، وربطه بالاختلاف في الأتواع الأدبية الشي تنشأ عن كل مجتمع منهما، واستخدمه في تفسير ضمور المسرح الفرعوني (١٩٥٧)، ثم في نقده لعدد من المسرحيات المصرية (١٩٥٨ - ١٩٦٢).

ولمهذا فإن نتاج لويس عوض النقدى (١٩٤٦ - ١٩٦٧) كان نتاجاً صادراً عن ناقد اجتماعي(٢٨).

وأسا فيمسا يتعلق بانتماء نقد القط وشكرى عياد إلى الاتجاه الاجتماعي في ذلسك الوقت فإن من السهم الإشارة إلى أنهما كانا يراوحان بين التفسير الاجتماعي والتفسسير الحضسارى للظواهر الفنية، وكان يختلف اتكاء الواحد منهما على هذا النمط أو ذلك من التفسير تبعاً للظواهر التي يتتاولها(٣٠).

(Y)

النقد – الأدبى أو المسرحي – خطاب تنتجه مؤسسة النقاد في لحظة تاريخية واجستماعية معنية، تحاول به الاستجابة للمنطلبات المتعددة للتي يطرحها الواقع أو المجتمع، أو المنطلبات التي تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها. ويتصف هذا الخطاب بخاصتين جوهرتين متالزمتين؛ فهو – من ناحية – ليس خطاباً منغلقاً على ذاتبه، بل هو خطاب منفتح على الخطابات الأخرى التي تنتجها مؤسسات المجتمع المختلفة في اللحظة ذاتها، إنه إخطاب مركب]('') يحمل تحولات الخطاب الأخسري المستقاطعة أو المتجادلة معه، ولا سيما الخطابات السياسية والاقتصادية والإجبراوجيسة(''). ويقدر تداخل ذلك الخطاب مع تلك الخطابات المختلفة فإنه يؤدي وظائف متعددة في مجتمع محدد، ويتشكل – في الوقت ذلته من مستويات متنوعة ومتخيرة.

وهبو من ناحية أخرى - يمتلك استقلالية نسيبة عن الموضوع الذي يتناوله أو يقوم على درسب وتشريحه . ويحدد الجلتون هذه الاستقلالية بقوله إلى النقد حيات المستقلة نسبياً ، إن له قوانينه وينباته؛ إنه يشكل نظاماً معقداً - من الناحية الداخلية - يرتبط بالنظام الأدبى أكثر من أن يكون مجرد انعكاس له. إنه يبزغ إلى الوجود، ويخرج إليه في إطار شروط محددة ونقيقة (٢٠١). وليست هذه الاستقلالية مسوى الخاصية التي تتبح لذلك الخطاب أن يختلف عن الخطابات الأخرى - رغم تجادلسسه معها - في استجابته المواقف المختلفة التي يوضع فيها في سياق اجتماعي محدد.

وإذا كان كل خطاب نقدى يتشكل من مجموعة من المعناصر المختلفة فإن مسن الواضح أن ثمة بعض العناصر المتكررة في الخطابات النقدية المختلفة؛ وهي عناصر: الصبغة، المقولة، الآلية. فالصبغة هي التصور العام الذي يوجز المفاهيم، فالمحاكاة، والتعليم، والأنعكاس، كلها صيغ ترتبط بخطابات نقدية محددة. أما المقولة في عنصر أقل شمولاً من الصيغة، وترتبط بمفهوم أو جانب واحد من جوانب الصليفة؛ ومثال ذلك: مقولة تقديم المضمون لذي كثير من النقاد الاجماعيين، بينما الآلية هي الوسيلة النقدية التي يستخدمها منتج الخطاب لإثبات مقولاته وصيغه، أو لتحقيقها، بهدف إقناع الملتقي بها، وتتنوع الآليات النقدية داخل كل اتجاه نقدي، كما أن كثيراً من الآليات النقدية تُتُبادل أو نتشابه لدى خطابات نقدية مختلفة.

وتشكل العلاقات بين تلك العناصر السابقة عنصراً فعالاً في الخطاب النقدى، ولكنه عنصر غير مستقل بذاته.

ولكن هذه العناصر المختلفة لا تعمل - في أي خطاب - مفردة، إذ هي متفاعــــلة في الممارســــة التي يقوم بها منتجو الخطاب، ولعل العلاقة، أو العلاقات بينها هي العنصر الحقيقي الكاشف عن طبيعة الخطاب.

(1/Y)

تطرح هذه الدراسة عداً من الأسئلة على الخطاب النقدى الذى قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى في مصر حول المسرح (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، وتحاول الإسهام في تقديم إجابات عنها. وهذه الاسئلة هي :

- مـــا العلاقــة بين الصيغ النقدية التى طرحوها ، والمقولات التى تعموها،
 والآليـــات الـــنقدية التى استخدموها التحقيق تلك الصدغ والمقولات؟ وإلى أى مدى
 تكشف هذه العلاقة عن طبيعة خطابهم النقدى؟
- مـــا العلاقة بين ذلك الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد والأبديولوجيا الني
 سرت في إنتاجهم الفكري؟
- هـل قـنم نقـاد الاتجـاه الاجتماعى في خطابهم النقدى نظرية ما عن المسرح؟ ولماذا؟

وتفترض هذه الدراسة الفرضيتين التاليتين:

- أن الخطاب النقدى الذى قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى المصرى (١٩٤٥ ١٩٦٧) قد تشكل من ثلاثة أطر مختلفة، هى: التأسيس، والسنجريب، والتأصيل. وليس من الممكن عند تحليل هذا الخطاب نفى أى إطار منها أو تتحيته.
- أن العلاقة بين هذا الخطاب النقدى بأطره الثلاثة وعناصره المختلفة ،
 وبيسن الأيديولوجيسا الستى بطنت نتاجات هؤلاء النقاد، هى المعيار الكاشف عن الإنجاز الحقيقي لهؤلاء النقاد.

تقود هذه الأسئلة والفرضيات إلى عدد من الإجراءات المنهجية التى تتمحور حول تحليل الخطاب. وأولها تحديد الصيغ والمقولات الأساسية التى سادت فى هذا الخطاب، وكثيف التجليات المختلفة التى تجلت بها فى نتاج هؤلاء النقاد بأجيالهم المختلفة، والمعبار المعستمد فى ذلك التحديد هو ما كثيفت عنه قراءة المادة من تواتر صيغ ومقولات بعينها أنتجها بعض هؤلاء النقاد دون غيرهم، وهذا ما يتبدى على سعبيل المسئلل - على مسابيل المسئلل - فيما قدمه مندور أو العالم - مما سيتضح بالتفصيل فى فقرات تالية. وهذا ما يقود إلى بيان أن التحليل - هنا - ليس درساً تاريخياً يُعنى برصد النستاجات النقدية رصداً منتابعاً، سطحياً لا يتغيا سوى الوصف، بل يقوم التحالي باكتشاف الصيغ والمقولات وما يرتبط بهما من آليات نقدية، متجلية عند

هــؤلاء النقاد، ولا يتمُّ هذا دون اعتماد الحسِّ التاريخي الذي يُمكِّنُ من رد الصيغة أو المقولة، أو الآلية، إلى مبدعها الأصلي من هؤلاء النقاد.

وإذا كانت المصيغ والمقاولات والألبات المتكررة - بتجلباتها المختلفة - تشكل ملامح عامة في ذلك الخطاب، فإن ثمة تتوعات مختلفة أنتجها إما جبل من السنقاد، أو ناقد أو أكباثر ينتميان إلى أجيال مختلفة ، ويتم - عبر التحليل - وفي إجراء مواز للإجراء الأول - استخلاص ذلك التتوعات، و تحديد الملاقات المختلفة التي تربطها بالعناصر الكبرى في بنية ذلك الخطاب؛ من صيغ ومقولات وألبات.

ويـترامن مع هذين الإجراءين إجراء ثالث ينهض على المقارنة بين بعض جوانـب هذا الخطاب وخطابات النقد الأوروبى في نمانجه التي يُتَصَوَّرُ أنها تشكل بعض أصول هذا الخطاب، أو نمانجه التي عاصرت منتجى هذا الخطاب، وترجع أهمية هذا الإجراء إلى أن الناقد العربى الحديث قد أصبح يستند - بداية من مرحلة نظـرية النعبير - إلى النقد الأوروبى - بعد أن كان ذلك الناقد يستند - من قبل - إلى تراثه فقط، ويمثل النحول إلى ذلك الإطار المرجمي الجديد إيداية تعويل الناقد العربى (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب (المتقدم) الذي أصبح اللحاق به - من ذلك الوقت حلاً لأزمة التخلف] (**أ.

وإن كان من الواضح أن الناقد المسرحى المصرى في مرحلة نشأة النقد المسرحى المصرى قد مسيق نقاد الأنواع الأدبية الأخرى في الارتباط بالنقد الأوربي حيث أفاد منه نظرية المحاكاة (٤٤).

وتتصب المقارنة - في هذا الإجراء - على عدد من النقاد الأوربيين ذوى السنوجه الاجستماعي، أو مسن قدموا نتاجات نقدية تدخل في إطار سوسيولوجيا المسرح، أو مَنْ درسوا مسرح بريشت الملحمي في الفترة المعاصرة لنقاد الاتجاه الاجتماعي المصربين (63).

ويراوح التحليل بين المستويين الترامنى والتعاقبى للخطاب، بمعنى أن هذه الإجراءات المستهجية تستخدم جداياً على عناصر الخطاب المختلفة من صبيغ، ومقر لات، واليسات، ومسن تصورات نظرية، وتطبيقات، ومن تأسيس وتجريب،

وتأصيل، على مستوياتها المختلفة تعاقبياً، وترامنياً في لحظة ولحدة . ويمثل السعى إلى اكتشاف العلاقات المختلفة التي تربط بين هذه العناصر المختلفة في مستوييها هنيان شاغلاً محورياً يسهم – إلى حد كبير - في كشف بنية الخطاب النقدى لدى هذه لاء النقاد.

وثمة إجراء أخير يتم فيه درس الأيديولوجيا التي أنتجها هؤلاء النقاد للكشف عـن العلاقــات المختــافة الــتى تربط بينها وبين الخطلب النقدى. ثم تفسير ذلك الخطاب وأيديولوجياه في إطار الانتماء الاجتماعي لنقاد هذا الاتجاه.

(Y/Y)

إن الخطاب الذي أنتجه هؤلاء النقاد كان يَنصبُ في أطر ثلاثة مختلفة تماثل المسارات المثلاثة التي كان يمضى فيها المسرح المصرى (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، وهذه الأطر هي:

التأسيس، والتجريب، والتأصيل.

فالتأسيس هبو تحديد الشكل أو الأشكال التقليدية في المسرح، بما ينطوى عليه ذلك التحديد من حد العناصر الأساسية التي تكرّن ما يسمى المسرح، ويتبدى مسمى التأسيس واضحاً لدى هؤلاء النقاد، ويكفى للإشارة إلى ذلك – في هذا الموضع – الخطر إلى محاولات مندور في "الأدب وفنونه" أو في "الأصول الدرامية وتطورها" أو محاولة النقاش لتحديد [القواعد الفنية (......) "التي" لا يستطيع أي كاتب ناجح أن يستغنى عنها أبدأًا(12).

ويدو أن السعى إلى "التأسيس" كان يشكل الهم الأساسى لدى هؤلاء النقاد، ولا سيما نقساد الجيسل الأول. ولذا فقد أدى هذا السعى إلى تقديم هؤلاء النقاد - ولاسيما الجيل الأول منهم - جوانب مختلفة من تاريخ الممرح الأوربي "الرسمى" في محاول تهم تحقيق "التأسيس" وهذا ما يظهر بوضوح في نتاجات مندور ولويس عوض والبارودي على سبيل المثال (٢٠).

ولمُسا كانت الصيغ النقدية التي طرحها هؤلاء النقاد صيغا عامة، فإنهم قد طبقوها على نماذج من المسرحيات الأوربية والمصرية، وسيتم في درس خطابهم الستركيز - قسد الإمكان - على نقدهم للمسرحيات المصرية بغية الكشف عن العلاقـة العميقة بين تلك الصيغ والمقولات النقدية من ناحية، والآليات النقدية من ناحية ثانية.

وأسا الستجريب فيعسنى – فى الممارسة المسرحية الغربية بعد الحرب العالمية الثانية محاولة كسر الأشكال التقليبية فى الممسرح الغربى، وقد تبلورت هذه المحساولات فى الممسرح المسلحمى، ومسسرح العسبث، ومسسرح الغضسب، والستر لجيكوميديا، وغيرها. وقد تعرف المسرح المصرى هذه المحاولات بداية من منتصف الخمسينيات (٤٠).

وحباول نقاد هذه المرحلة تحديد مواقفهم من هذه المحاولات وتجلياتها المختسلة في الممسرح المصسرى، ونتوقف سفى هذه الدراسة سعند موقف نقاد الاتجاء الاجتماعي من مسرح بريشت بوصفه نموذجاً دالاً من نماذج التجريب في المسرح الفربي.

وأما التأصيل فيعنى - في الممارسة المسرحية المصرية في هذه المرحلة - ربط الأشكال المسرحية المختلفة ، والمنقولة عن المسرح الأوروبي أساساً، بالستراث الشعبي العربي / المصرى، أو بالأشكال التمثيلية الشعبية المختلفة. بينما يعلني التأصيل - في الممارسة النقدية - محاولة النقاد تأطير هذا المسعى، وتأثير تلك المحاولة على تثبيت وضعية المسرح في المجتمع العربي.

ولمسا كان التأصيل بتم مدني هذه المرحلة سطى غير نموذج سابق لدى السنقاد (الله على تجلياته المختلفة المشار السنقاد المختلفة المشار البيها في الفقرة السابقة.

(٢/٢)

من المفيد ملاحظة أن تصرف المجتمع المصرى على مسرح بريشت ونظريته النقدية قد بدأ بطريقة منتظمة – في النصف الأول من السنينيات، مما يشير إلى ارتباطه بالتحول نحو الاشتراكية في ذلك الفترة . وفي الفترة من بدلية السنينيات إلى نهاية عام ١٩٦٧ ترجمت ثمان من مسرحيات بريشت هي:

داترة الطباشير القوقازية (١٩٦٧)، القاعدة والاستثناء (١٩٦٤)، محاكسة لوكولوس (١٩٦٥)، "العبد محاكسة لوكولوس (١٩٦٥)، "العبد من ستشوان " (١٩٦٥) "العبد بونستولا وتابعه ماتى "(١٩٦٦)، "حياة جاليليو" (١٩٦٦). (٥٠٠) ويبدو من هذا الرصد أن تلك الترجمات قد جمعت بين المصرحيات التعليمية والمصرحيات المحمية. بينما ما عرض منها جميعاً هما مصرحيات الاستثناء والقاعدة" (١٩٦٤) و "طبول في السابل" (١٩٦٦)، وهما من المصرحيات التعليمية التي لا تخلو من بعض طرائق المصرح الملحمي.

بينما تأخر أيضاً تعرف النقاد المسرحيين المصريين على كتابات بريشت السنظرية حول المسرح، وهو عامل لا يمكن إنكار تأثيره في فهم هؤلاء النقاد لمسرح بريشت؛ إذ إن كتابات بريشت النظرية والتطبيقية حول المسرح كانت تصاحب دائماً عروض مسرحياته، أو كانت تشكل أحياناً تعليقات على نصوصه أو عروضها المختلفة. وإذا كان هذا الارتباط قد دفع عدداً من النقاد الغربيين المعاصرين لنقادنا إلى التأكيد على الملاقة بين كتابات بريشت النقدية ومسرحياته، فان بيعضه مقد نظر إلى هذه الكتابات بوصفها مجرد تقسير وشرح، أو تبرير، لإبداعات بريشت المسرحية، ومن ثم تفقد هذه الكتابات – وريما المسرحيات أيضاً بطريقة غير مباشرة -- أهميتها؛ من حيث كونها طرحاً لتصورات جذرية تناقض بطريقة غير مباشرة -- أهميتها؛ من حيث كونها طرحاً لتصورات جذرية تناقض الاشكال المسرحية المختلفة القائمة على تصورات أرمطية أو تقليدية (1).

ولقد ترجمت بعض كتابات بريشت النقدية في علمي (١٩٦٥ – ١٩٦٦)، ونشرت جميعها في مجلة المسرح وهي : "الأورجانون القصير للممدح" ترجمه فاروق عبد الوهاب، ونشره في أعداد أغسطس، سبتمبر، أكتوبر ١٩٦٥-(٥٠).

"محاورات المسنجكاوف" ترجم شفيق مجلى صفحات قليلة منها ، ونشرها في عددي فيراير ومارس ١٩٦٦ (٢٥).

بياما ترجم أمين العيوطى فقرات مختلفة من نصوص بريشت النفنية نقلا عمن تسرجمة "جون ويلليت" المنشورة بالإنجليزية ١٩٦٤. ترجم العيوطى هذه الفقسرات ونشرها تحت عنوان "بريخت: عن العرض الملحمى" فبراير ١٩٦٧ (٢٠٠). كما لخص العيوطي -- في المقال نفسه - بعض الفقرات التي لم يترجمها، وتتركز النصوص المسترجمة -- في هذا المقال -- حول: الموسيقي، التمثيل، الديكور، والأويرا.

ويشير هذا الرصد إلى أن كمًا "معقولاً" من نصوص بريشت النقدية قد أصبح في متناول الكاتب والناقد المسرحي المصري في النصف الثاني من السينينات، أي أن ترجمة هذه النصوص قد تأخرت قليلاً عن ترجمة مسرحيات بريشت. ولما نلك الماخير قد أثر مسلياً أيضاً معلى فهم هؤلاء النقاد المسرحيات بريشت الملحمية وتصوراته النقية. ولعل هذا ما بتأكد من ملاحظة أن الكاتبات الأوربية الستى قدمها نقاد معاصرون لنقادنا قد خصص فيها أصحابها فصلاً من قصل لحياناً معرض تصورات بريشت النظرية حول المسرح وشرحها أو تحليلها (٥٠). ويبدو أن الإقرار بدور تصورات بريشت النظرية في الإضافة إلى السنقد الماركسي، هي التي جعلت "رامان سلدن" يعرض له في إطار عرضه النقد الماركسي (٥٠).

لن نصدوص بريشت النقدية التي ترجمها هؤلاء النقاد تمثل غالباً مرحلة نضب مدين النقاد تمثل غالباً مرحلة نضب بريشت كاتباً ومنظراً؛ فنص الأورجانون القصير المصرح وشك أن يكون أسلم نصوص بريشت النقدية إذ كتبه بعد فترة ممارسة طويلة التأليف والإخراج والمنتد المسرحي تمتد إلى حوالي ثلاثين عاماً (٥٠٠). وهذا النص يتقاطع مع نص المستجكاوف على فترات المستجكاوف على فترات متقطعة بين ١٩٤٦ و ١٩٥٦، وهو – وإن كان أطول كثيراً من الأورجانون إلا أنه أقرب ما يكون إلى الشروح التعليمية التي تتحو إلى البسط والتقصيل (٥٠٠). بينما

يــبدو "الأورجانون" صياغات مركزة لمفاهيم بريشت الجمالية والمصرحية، وبذلك ينضوى في إطار التنظير النقدى.

ونقد قدم نقداد الاتجاه الاجتماعي كتابات مختلفة حول مسرح بريشت ونظريته، قدمها نقاد ينتمون إلى الأجيال المختلفة (٢٠٠). بينما قدم نقاد الاتجاهين الأخرين كتابات مختلفة حول مسرح بريشت ونظريته (٢٠٠). وتشكل كتابات نقاد الاتجاهسات الثلاثة جانباً من جوانب تلقى بريشت في مصر؛ وهو الجانب الخاص بتأثير تصدورات بريشت النقدية وتأثير مسرحياته مترجمة وممثلة على النقد المسرحي في مصدر . وقد غاب نلك الجانب عن الدراسات التي تتاولت تأثير بريشت على المسرح المصرى، فلم تتم معالجته إلا في لحيان قليلة (٢١١)، وغاب عن تلك الدراسات دائماً ان فهم النقاد المصريين لمسرح بريشت الملحمي ونظريته يشكل جانباً أساسياً في تلقى بريشت في مصر، إذ إن هذا الفهم لا يقتصر فقط على توجيه الحركة المسرحية ككل، وفي تعابم الجمهور ونبصيره.

إن السنظر إلى نظرية بريشت – ومن ثم إلى مسرحه الملحمي – بوصفها طرحاً لنموذج جديد الأساس الذي طرحاً لنموذج جديد التجريب في المسرح، يقتضي – ابتداء – تحديد الأساس الذي يقوم عليه ذلك التجريب وتفهّم الأدوار المختلفة التي يقوم بها ذلك الأساس في بنية الخطاب السنقدي والمسرحي عند بريشت، واكتشاف مدى مغايرة ذلك الأساس بكل ما يرتبط به وينتج عنه - الأساس الذي يقوم عليه المسرح التقليدي الذي يستند – تعميماً – إلى الفهم الأرسطي، و شروحاته وتفسيراته المختلفة ويبدو أن "مسندور" ممثل الجيل الأول قد لمس أن المسرح المحتمي يقوم على أساس مغاير حيث تكرر وصفة له بأنه إلا يخضع للأصول العامة للفن المسرحي (١٦٠)، وأنه هو السدى قلب جميع الأصول التقليدية التأليف المسرحي (١٦٠). ولذي مندور – مع هذا السني بتلك العبارات الوصفية العامة. بينما يبدو صبحي شفيق – من الجيل الثالث – أكستر قسرة على تفسير المغايرة التي يقوم عليها المسرح الملحمي، ومحاولة حاكستر قسدرة على تفسير المغايرة التي يقوم عليها المسرح الملحمي، ومحاولة تأسيسها استناداً إلى بعض مقو لات بريشت، وربما كان علينا هنا أن نشير إلى أن معظم نقاد الجيل الثالث كانوا – دائماً – أكثر اعتماداً على نصوص بريشت النقدية معظم نقاد الجيل الثالث المعتربة النادة المعاداً على نصوص بريشت النقدية

والمسجر حية، وعملي نصبوص النقاد الأوربيين وكتاباتهم الشارحة ليربشت؛ إن المُفيقُ يشرح تلك المغايرة انطلاقاً من مقولة بريشت [" أنا لا أضع في مسرحياتي أي حالة من حالاتي النفسية، وإنما أضع فيها ما يمكن أن نسميه حالة العالم. بعيارة أخرى؛ أنسا أضع فيها شيئاً يقوم على الملاحظة الموضوعية، هو على عكس ما يفهم عمادة بحالة نفسية (١٤). ويتطلب شرح تلك المقولة وتفسيرها تحديد اتساق المسهرح البريشيتي أو مناسبته للعصر الجاضر عن طريق نفي أن تكون الدراما التقليدية أو الأرمسطية هي النمط الملائم لذلك العصر؛ فمعظم أنماط الدراما منذ عصر النهضة - فيما يرى شفيق- يقوم البناء الدرامي فيها على اصطدام الشخصيات بظروف تجعل – تلك الشخصيات – تقوم بعملية استبطان ذاتي أمام المستفرجين؛ ممسا يعسني أن الشخصسية قادرة على فهم ذاتها أوعلى هذا فدراما الحالات النفسية جاءت لتخاطب إنساناً بعينه، كان له دوره الذي يلعبه في مرحلة معينة من مراحل تطور الإنسان هي مرحلة نشوء المجتمع الرأسمالي في بداية تكويسنه أى في مرحسلة المنافسة الحرة . غير أن هذا النوع من الدراما يفقد سبب بقائسه مسنذ اللحظة التي لم يعد يتوقف فيها مصير الفرد على ملكاته، وإنما تخطى ذلك ليصبح جزءاً من مصير المعالم . أي أن أي عامل يعجز، مهما بذل من ذكاء عن امتلاك مصنعه فملكاته النفسية لم تعد هي كل شيٍّ في واقعه. ولهذا يتغير حتماً مركز الثقل في الدراما، فتصبح أبعاد الواقع هي ارتباط الفرد بتنظيم مجتمعه من جهة، وارتباط نظم المجتمع بالصراع الدولي من جهة أخرى](10). ويفيض "شفيق" في شهرح العواميل الاجتماعية التي تنفي ملائمة "دراما الحالات النفسية" للعصر الحاضير؛ فالنظم السياسية والاجتماعية قد أصبحت أكثر تعقيداً، ومشكلة الفرد في أي مجلمع إنساني - هي جلزه من مشكلات ذلك المجتمع التي تعد بدورها -جـزءاً مـن المشكلات أو الأزمات العالمية، ومَن لهم الفاعلية في مجتمع اليوم يختـ الفون تسن أصبحاب الفاعـ اليه في مجـ تمع الأمس (١٦)، وتلتقي تلك الشروح المستفيد مسة الستى قدمهما شفيق مع ذلك التعليل الموجز الذي قدمه قبله بسنوات شــوماخر (Ernst Schum: cher) مسـنتداً إلى كتابات بريشت النقدية - ليبين أن المشكلة المتي راجهت بريشت هي كيفية عرض العالم والمجتمع اللذين يدركان إدراكاً جداياً على مسرح يعى جدل الطبيعة الإنسانية مع العلاقات الاجتماعية، [وكانت النتيجة ن شكل الدراما الملحمية هو الوحيد الذي يصلح لذلك](١٠).

يمكن القول استناداً إلى وضع مندور بإزاء تنفيق أن الجبل الثالث كان المحدد على فهم المغايرة التي يقوم عليها الممدر الملحمي، وتأسيسها من منظور المحاجات الاجتماعية العامة، أي المرتبطة بالعصر الحديث، ولكن السوال عن مدى تجلى نلك الاختماعية في كل الجوانب والإشكاليات المشكلة للمسرح الملحمي والمرتبطة به ستتبدى إجابته في فقرات ومواضع مختلفة تالية.

(٤/Y)

لم يرد مصطلح التأصيل في خطاب هؤلاء النقاد سوى مرات قليلة، فقد ورد في الخمسينيات لدى الباردودي، وفي فترة متأخرة ورد أيضاً في مقالين مختلفين لزكي طليمات عام١٩٦٧، وغلبت عليه دلالة تثبيت الممسرح في المجتمع العربي(١٩٠٠). ولكن كسيراً من الجوانب المرتبطة بالتأصيل قد تواترت في هذا الخطاب، وتتبع هذه الجوانب المختلفة من نلك الإطار العام الذي يجمع بين دلالات الأصالة والتأصيل في الفكر العربي الحديث؛ ففي ذلك الإطار يلتقي تأصيل المسرح العربي بناك الدلالات في التعبير [عن مستويات من الوعي بخطر الذوبان وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال التبعية المفير، من ناحية، وفي العمل على مولجهة هذا الوضع من ناحية ثانية، بطرق اختلات والآخر في إطار العصر](١٠).

ولقد تسبدت - في خطساب هؤلاء النقاد - جوانب التأصيل المختلفة عبر محوريس أساسيين يختلفان من حيث أسبقية أحدهما على الآخر في خطاب هؤلاء السقاد مسن السفاحية الزمنية، بينما يتقاطعان عبر مسار ذلك الخطاب في تحولاته المختسفة، وفي الدلالة العامة لهما. وهذان المحوران هما: التأسيس، والتراث، ففي المحور الأول ثمسة إقرار واضح يمرى في مجمل نصوص هذا الخطاب، وفي أجياله المختلفة مؤداه أن الأشكال المسرحية "النموذجية" إن هي إلا أشكال أوروبية، ويتجاوب هذا الإقرار مع ما سيتبدى عند درم الماهية من الحاح هؤلاء النقاد على تحديد العناصسر العامسة للشكل المسرحي تحديداً يستند - بالأساس - إلى نماذج مختلفة من الممرح الأوربي في عصوره المختلفة.

ومن المهم الإشارة إلى أن تأصل المسرح العربي في مصر، منذ منتصف الخمسينات، والتعرف إلى نموذج بريشت بوصفها نموذجاً تجريبياً – قد أديا إلى المستراز ذلك الإقرار حيث بدأ بعض نقاد الجيل الثالث – خاصة – تقديم إشارات موجزة عن بعض الأشكال المسرحية غير الأوربية (٧٠).

ولكن هذا الاهنزاز كان يتصل - بعمق - بالمحور الثاني و هو مفهوم الــتراث لدى منتجي هذا الخطاب، إذ من الملاحظ أن ثمة تغيراً واضحاً في مفهوم البتراث ليدي منتجي هذا الخطاب؛ فاذا كان مندور – في مرحلته الأولى – بكاد يقم ــر الــتراث العربي على التراث الفصيح فقط، بينما كان لويس عوض - في المرجلة ذاتها - بشير إلى ضرورة الاحتفاء بالتراث الشعبي المصري(٢١) - فانه بداية من منتصف الخمسينيات بدأ يستقر في هذا الخطاب تسليم بأن التراث الشعبي يشكل جانباً مُمْتَرَفاً به من التراث العربي القديم، والحي أيضاً. ولقد نتج ذلك التسليم عن تقاطع خطاب هؤلاء النقاد مع خطاب دارسي الأدب الشعبي؛ إذ إن تصور أن التراث الشعبي العربي عامة، والأنب الشعبي خاصة يشكل جز ءاً حيوياً من النزاث العربي والحي- قد نشأ أساساً في خطاب دارسي الأدب الشعبي، وارتبط بالدعوة إلى ضرورة ضبط أمفهوم التراث حتى يستوعب الطقات الشعبية البيتي صدرت عمن صاغوا الحضارة بالفكر والبد معاً (٧٢). وقد انتقل هذا النصور إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي، وإن اتضحت فاعليته لدى الجيل الثالث خاصة؛ فالنقاش - على سبيل المثال - يقرر أن مفهوم التراث القديم لا يعنى فقط إما كتبه الجاحظ وغير م من أدياء العرب](٧٢)، بل يعني أيضاً [الأدب الشعبي بما فيه من قصص وحكايات وما فيه من نصوص ثمينة مثل "ألف أيله" إ(٤٠).

ولقد تسلاقى هذان المحوران فى بنية خطاب هؤلاء النقاد - سواء عند الوضحيين أو عند الماركسيين الأوليين وفي كان عند الوضعيين أكثر وضوحاً - وأمر ذلك ثمرات عدة سينبدى معظمها عند درس المهمة والماهية، ولين كان من المهم - فى هد .ا الموضح - الإشارة إلى تأثير هذا التلاقى على توجيه مسار التأصيل فى خط به هؤلاء النقاد فلإا كان خطاب هؤلاء النقاد قد أبرز خلو الأنب العسربى القديم من المسرح بأشكاله الأوربية الفصيحة "المقنة"، وتعددت فى ذلك

التقسير أن الجزئية والمثالية التي قدمها بعض نقاد هذا الإنجاد، ولا سيما نقاد الجيل · الأول(٢٥) - فيان إعطاء التراث الشعبي والأنب الشعبي فاعلية لا تقل عن فاعلية التراث والأدب الفصيحين قد ولد لدى معظم هؤلاء النقاد تصوراً "جديداً" مؤداه أن الأنب والستراث الشعبي العربي لا يخلوان من عناصر أو أشكال تمثيلية مختلفة. ولقد تجلى هذا القصور ادى نقاد مختلفين من هذا الاتجاه تجليات مختلفة تتر اوح بين الطرح العام الذي لا يحدد عناصر تمثيلية أو در امية ملموسة (٧١)، والطرح الأقسل عمومية الذي يلتمس بعض العناصر التمثيلية أو الدرامية في بعض أشكال الأدب الشعبي (٧٧). بينما كان أشمل طرح هو الذي قدمه زكي طليمات (١٩٦٧) والسذى أكد أن الشرق العربي قد عرف كثيراً من [ألوان العرض الجماهيري والظاهرات التعبيرية القائمة على الكلام والحركة](٧٨). ثم حدد هذه الألوان بأنها شاعر السربابة، والحكاء، ومضحك الموالد والقصور، والمساخر المرتجلة، و "القراقوز" وخيال الظل، ثم السامر (٢٩). وإذا كان طليمات قد ركز على السامر بصفة خاصة حيث أفاض في الحديث عن ملامحه (٨٠) مما يشير إلى التأثير المباشر لدعوة يوسف إدريس إلى النظر إلى السامر بوصفه شكلاً مسرحياً مصرباً (٨١) -فإن طليمات قد ردُّ هذه "الألوان" إلى ما أسماه "الغريزة التمثيلية" [التي تقف خلف فن المسرح وتؤلف نسيجه الأول، وتقوم على ملكات التقليد والمحاكاة، وعلى هذه النزعة الخفية إلى الاستعراض وإثبات الذات، والتي هي معين النفس على التعبير، هـذه الغريـزة لم يختص بها شعب دون شعب آخر من أهل الأرض، وذلك لأنها غريزة أصيلة في الإنسان](٨٢).

وقد حدد طليمات المهمة التي كانت تقوم بها تلك الألوان في التسلية والترفيه عن الجمهور (Ar). وبعيداً عن مناقشة جزئيات النتيجة التي انتهى إليها طليمات، فإن النستيجة ذاتها تكاد تبلور مسعى نقاد هذا الاتجاه إلى إثبات وجود أشكال تمثيلية في الستراث الشسعبي العسربي، وتشكل هذه النتيجة المقدمة المنطقية - في جانب من جوانب هذا الخطاب - لدعوة المكانب الممرحي المصرى إلى الإفادة من تلك الأشكال، وهذا ما سينبدي بوضوح عند درس الماهية والمهمة.

+ هوامش المقدمة :

- (١) ينبغى الإشارة الى أننا نتعامل مع هذه العلوم الثلاثة من منظور أنها علم واحد، وذلك حربن يتعلق الأمر بالتصورات العامة المستخدمة في هذه العلوم الثلاثة. بينما نحدد الامستخدام أو نخصصه حين يتعلق الأمر بمصطلح أو جانب أو ظاهرة خاصة بعلم واحد بعينه من تلك العلوم، فنتحدث على سبيل المثال عن سوسيولوجيا المسرح حربن يتعلق الأمر بمسألة خاصة بسوسيولوجيا المسرح فقط. ونحن نجد في تاريخ السنت المسرحي كان طوال تاريخه السنت المسرحي كان طوال تاريخه جسزه أ من الذك الأدبى، ولم ينفصل عنه إلا في القرن العشرين حين نشط الاهتمام بالإخراج المسرحي انظر في نلك: سامية أحمد أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، فصول المجلد الرابع عدد ديسمبر ١٩٨٣، ص ص ١٥٥ ١٦٢. وإن كسان ينسبغي أن نضيف أن الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة تقدم تجلياتها السندية في الأدب والمسرح على السواء، وكذلك طبق "قاد كبار" تصور اتهم النقدية في مجالي الأدب والمسرح إيضاً. والأمثلة على ذلك متعددة : الشكلية الروسية البنيوية رولان بارت لوسيان جوادمان .
 - (٢) حول مفهوم المؤسسة عند بيتربروجر، انظر دراسته:
- Bürger, Peter:Institution Kunst als literatursoziololgische Katogorie, in: Seminar : literatur – und kunstsoziologie . Herausgegeben von peter Bürger , Suhrkamp , 1978 , SS . 360-379.
 - Fügen, Hans Nobert: Wege der Literatursoziolgie. Auflage. Darmstatd 1971, S.25. (**)
 - Fugen, ABD, S25. (4)
 - Fugen, ABD,S2S. انظر (٥)
- (٦) تتجـلى هذه التصورات في كتابات رشاد رشدى في هذه المرحلة، انظر فيها على
 مسل المثال، ما الأدب، مكتبة الألحله ١٩٦١.
- أتجاه النقد الموضوعي، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٢٢، ديسمبر ١٩٦٦ ص ص ٢ ٢٣ _ ٢٩
- (٧) يصمدق هذا بوضوح على أسماء عدد من النقاد مثل: فايز اسكندر، ولويس مرقص، وعزير ساليمان، وشميق مجلى، وفخرى قسطندى ويمكن مراجعة مقالاتهم فى الأعداد المختلفة من مجلة المسرح (١٩٦٤ - ١٩٦٧).

- (*) دارت هذه المعركة علم ١٩٦١ .
- (٨) حول تصورات هذا التيار وإنجازاته في نظرية المسرح والدراما ، انظر:
- Van Kesteren Aloysius: Der Stand der modernen Dramentheorie, in Moderne Dramantheorie von van kester Aloysius und schmid Herta, Sciptor verlag kronBerg. 1975 SS, 41-S8.
- (٩) حسول بعسض جوانب تأثير نقاد "النقد الجديد" في رشاد رشدى، انظر: نبيل راغب: رشاد رشدى العدد ١٧ من سلسلة نقاد الأنب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، الفصلين الأول والمشافى: التقنين النقدى للبلاغة الأدبية، الكلاسيكية ومدرسة النقد الجديث، ص – ص ٣٩ – ٧٠، ٧١ – ٩٧.
- ١- المجال الدرامي في المعدر المصدري، مجلة المعدرة، فيرايد ١٩٦٤، ص ص
 ٢-٧.
- ٢- الواقع الدرامي في المسرح المصرى، مجلة المسرح، مارس ١٩٦٤، ص ٥ ٧
 ٣- ندوة خول مسرحية عطيل، مجلة المسرح، عدد يونيه ١٩٦٤، ص ص ١٥ ٧٠ وقد وردت أراؤه فيها ص ص ٨٨ ٦٩.
- ٤-خط سير المسرح بعد الثورة، مجلة المسرح، يوليو ١٩٦٤، ص ص ١ ٨. وهــو يقــول في المقال الأول على سبيل المثال: إن (المسرح فن جماعي، ولذلك فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الجماعات يزدهر بازدهارها ويموت بموتها] ص ٤. ثم يقول أيضاً أو المسرح هو الفن الذي يستطيع أكثر من أي فن آخر أن يذكي الروح في حيــاة الأمــة، لأنه كما سبق أن قلت فن جماعي لا فردى، بل إنه أكثر الفنون جماعية] ص ٤.
- بسِنما يَنجلى الأمر نفسه في عدد من التطبيقات النقدية التي قدمها فاروق عبد الوهاب في مجلة الممرح، ومنها على سبيل المثال:
- المضمون الثورى في المسرح المصرى: رشاد رشدى، مجلة المسرح، عدد يوليو
 ١٩٦٥ ص ~ ص ١٩٦٠.
 - ٢- مأساة الحلاج، مجلة المسرح، عدد مايو ١٩٦٦ ص ص ٧٩ _ ٥٥.

- ٣- الراجل اللي ضبحك على الأبالسة، مجلة المسرح، عدد نوفمبر ١٩٦٦ ص ص
 ١٤ ١٧.
- (١١) انظـر: تودورف: تطور النظرية الأدبية، نرجمة: أحمد طاهر حسنين، مجلة ألف، المــدد الأول، ص ـ ص ٨ ـ ١٧ . حيث بغرق بين التفسير والنظرية، فيصف التفسير بأنه يهدف إلى شرح أعمال أدبية معينة وليضاحها.
- (۱۲) المسئال الواضح على ذلك الكتابات النقدية القليلة حول المسرح التي كتبها محمد غينيمي هلال، ونشرها في دوريات السنينيات المختلفة، ثم أعاد نشر معظمها في كستابه "في السنقد المسرحي"، دار نهضة مصر، بدون تاريخ . وكذلك دراسة محمد مصسطفي هدارة: البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلي، المنشورة في كتابه "مقالات في النقد الأدبي" القاهرة، دار القلم ١٩٦٤.
 - Fügen ABD.SS 31 32 . انظر (۱۳)
- (١٤) سسيد البحراوى: للبحث عن العنهج فى النقد العربى الحديث، الطبعة الأولى، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣، ص ١٠٦.
 - (١٥) أهم هذه الكتب هي :
 - ١- في الأدب الإنجليزي الحديث ١٩٥١. ٢- المسرح المصرى ١٩٥٤.
 - ٣- دراسات في أدبنا الحديث ١٩٦١. ٤- الاشتراكية والأدب ١٩٦٣.
 - مقالات في النقد والأدب ١٩٦٤. ٦- دراسات عربية وغربية ١٩٦٥.
 الثورة والأدب ١٩٦٧.
- (۱۲) بصد دد مقالات غالى شكرى المنشورة فى كتابه 'ماذا أضافوا إلى ضمير العصر' وفى غيره من كتبه الأخرى، تجدر الإشارة إلى أن بعض هذه المقالات قد نشر أولاً فى دوريات ليدنية .
- (١٧) مسن ذلك عسلى سبيل المثال: المقدمة التي كتبها النقاش لمسرحية محمود دياب "الزويعه" فقد نشرت أولاً مع نص المسرحية عام ١٩٦٨، ثم أعاد النقاش نشرها في "مقعد صغير أمام المدار".
- (١٨) انظـر محمد مندور: تصغية حسلب: الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، أعداد يوليو، أغسطس، سبتمبر ص - ص ٩ – ١١، ١٠ – ١٢، ٢١ – ٢٤، على التوالى.

- (١٩) ينبغي أن نشير إلى أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب والتي صدرت عام ١٩٦٢ كانت تضم محاضرات مندور عن مسرح توفيق الحكيم، والتي ألقاها بمعيد الدراسات العربية، بينما تضم الطبعة الثالثة والتي بين أيدينا كذلك معظم مقالات مندور حول عروض مسرحيات الحكيم، انظر محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- (٢٠) انظـر غالى شكرى: ثورة المعتزل، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو ١٩٦٦، ص ــ
 ص ٢٤٩ ٢٠٠٣.
- (٢١)حــول تعــريف الــنقد الماركسي، وأهم إشكالياته ومساتله، انظر: تيرى إيجلتون: الماركســية والــنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيه ١٩٨٥، صــص ٢٠-٤٣.
- (٢٢) نعتمد في وصنف الوضعية هنا على ما يراه جولدمان من أن [المعيار الوحيد الذي يستطيع التميز بين المناهج الجدلية والمناهج الوضعية يتمثل في إدراك كلية النصوص في دلالتها المترابطة قليلاً أو كثيراً].

GOLDMANN,LUCIEN:DER VERBORGENE Gott, Suhrkamp : انظر 1983, S.23.

ويختلف ذلك المعنى عن المعنى المتوانر الموضعية والوضعي، انظر: جميل صلبيا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ص—ص ٥٧٧-٥٨٠.

- (٢٣) رغـم أن عـبد العظيم أنيس ليست له كتابات نقدية حول المسرح، لكننا نضمه في إطـار هـذا الجبل بمبيب التأثير الذي لعبته التصورات النظرية التي طرحها هو والعالم في معركتها مع جيل طه حمين والمقلد، ليس فقط على بعض النقاد المنتمين إلى جيل أندس والعالم ولكن على نقاد الجيل الثالث أيضاً.
- (٢٤) نشر عسبد القادر القط وشكرى عياد مقالات حول بعض العروض أو النصوص المسرحية في دوريات هذه الفترة، ولا سيما "الشهر" و "الأدب" و "روز اليوسف" و "الأهرام" ثم أعادا نشرها في كتبهما المختلفة، لنظر:
 - شكرى عياد: تجارب في الأدب والنقد، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.
 - عبد القادر القط: قضايا ومواقف، القاهرة، الهيئة المصرية العلمة للكتاب ١٩٧١.
 - ١٠ ،، ،، : في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة الشياب ١٩٧٨.

- (*) تــرجع بدليات اشتغال النقاش بالكتابة إلى عامى ١٩٥٣، ١٩٥٠، لكن كتاباته فى النقد
 المسرخى بدأت فى ١٩٥٦، ١٩٥٧ وذلك أدرجناه فى الجيل الثالث .
- (٢٥) تتضــح هـذه الإضافات في الكتابات المختلفة التي قدمها غالى شكرى، والنقاش، وأميـر اسكندر، ومنها على سبيل المثال: ما يكشف عنه كتاب غالى شكرى: ثورة المعــنزل، ١٩٦٦عـن الحاجة إلى مراجعة أحكام نقاد هذا الاتجاه على مسرحيات الحكيــم، وترتب على ذلك قبام غالى شكرى بإعادة تفسير مسرحيات الحكيم لإبراز المعــاني أو الدلالات الإيجابية التي تتضمنها على عكس ما شاع لدى سلامة موسى والعالم وعبد القادر القط من غلبة الدلالات السلبية على أعمال الحكيم .

بينها قدم النقاش إضافات جزئية إلى بعض مفاهيم مندور النقدية مثل: التجربة. أما أمير اسكندر فمن القلة النادرة من نقاد هذا الاتجاه التي استطاعت تطبيق بعض مقدولات السنقد الماركسي على الممسرح المصسري ما بعد ١٩٥٢، ومن ذلك تحديده "النادر" للطبيعة الطبقية لكتاب المسرح المصسري في الخمسينيات والستينيات. انظر هذه الإضافات والتي مسينمار إليها في مواضع تالية من هذه الدراسة - في الكتابات التالية:

- غالى شكرى: ثورة المعتزل، دراسة في أنب توفيق الحكيم، الأنجلو المصرية، ١٩٦٦.
 رجاء النقاش: في أضواء المسرح، دار المعارف، ١٩٦٥.
 - ،، ،، : مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
 - أميس اسمكند: المتقفون والصراع ضد القهر في مسرحيات ميخائيل رومان، مجلة المسرح عدد يوليو ١٩٦٦.
 - (٢٦) ثمــة أمثلة مختلفة لهذه الظاهرة؛ ففي "روز اليوسف" على سبيل المثال كتابات كـــثيرة لمحمــد الـــتابعي ، ومصــطفي محمــود، وأحمد حمروش، حول كثير من مسرحيات تلك الفنرة. ويمكن معاينة ذلك في أعداد مختلفة من "روز اليوسف".
 - (۲۷) انظــر: لویس عوض: الثورة والأنب، مقال: التطورات الثقافية و الفكرية في مصر منذ ثورة ۱۹۵۲ ، ص – ص ۱٤٦ – ۱۷۳، طبعة روز اليوسف ۱۹۷۱.
 - (۲۸) باسستنتاه مقالات البارودى وطليمات التى سبتم الإنسارة إليها فى مواضع تالية فإر
 هـناك عـدداً من الكتابات "النظرية" قد قدم منذ منتصف الخمسينيات أو قبلها بقليل،
 حتى نهاية ١٩٦٧، وأهمهما:

 أ - مقالات لويس عوض عن الممرح المصرى القديم "لمنشورة في أعداد مختلفة من جسريدة الجمهورية (١٩٥٤) وهي: " يناير، ٤، ٧، ٨، ١١، ١٦ فيراير، ثم ٥، ٧ مارس ١٩٥٤، وقد أعاد نشرها في كتابه "الممرح المصرى" دار ليزيس ١٩٥٤.

ب- مندور: الأنب ومذاهبه (١٩٥٧) مواضع متعددة سنرد إشارات إليها في ثنايا هذه
 للدراسة .

جـــ - مــندور: الأدب وقنونه (۱۹۲۰ / ۱۹۲۱) طبعة نهضة مصر ۱۹۸۰، حیث بستغرق تتاول مندور المسرح حیزاً کبیراً جداً منه؛ فاطول فصوله هو فن المسرحیة ص - ص ۱۹۰ دیث معادة منه جوانب مختلفة تتحلق بالمعسرحیة، وهی: ص - ص ٤ - ۲۹ دیث تتاول مندور موضوعات: الأدب وفــنونه ، الشعر والنثر، أسس التقسیم، خصائص الشعر والنثر، وفیها جمیعاً فقــرات مطولة عن المسرحیة. وکذلك فی فصل الخصائص الخاصة (ص - ص ت ۲۸ دیث منافر الدرامی، ۲۸ ایخصــص مندور (ص - ص ۳۳ - ۲۵) للحدیث عن الشعر الدرامی، (ص - ص ۲۷ - ۲۸) لتعاول مقومات الشعر المسرحی .

وبخــلاف هــذا المواضع ثمة مواضع أخرى هى: ص ٧ مناقشة مسألة أن المسرح عندنا منقول عن أوروبا ولم ينشأ تطوراً من الفغون الشعبية، (ص – ص ١٣ – ١٤) حبــث يعرض نظرية في تطور الأثواع الأدبية ويطبقها على المسرح، (ص – ص ١٦ – ١٦) حبــث يــناقش مســلّة أن بعــض الفنون قد تغيرت أسماؤها بعد تغير مضمونها وقالبها الفني، ويطبق ذلك على الكوميديا والتراجيديا. بينما يناقش (ص - ٢٠ – ٢٧) حبــث يناقش مندور مسألة فصل الأثواع ويكاد النقاش ينحصر في الأشــكال المسرحية المختلفة. ويكاد هذا الكتاب أن يكون أشمل دراسة نظرية عن المسرح قدمها مندور في كتاباته المختلفة.

د - مسندور : تصسفية حساب: الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، أعداد يونيو، أغسطس، سبتمبر ١٩٦٤. محاولة لتحديد الخصائص الثابتة والمنفيرة في الممسرح.

هــــ – أحمــد عباس صالح: دراسات في نظرية الممرح الجديث، الكاتب، أكتوبر ١٩٦٧ ص – ص ٦٥ – ٧٨. نوفمبر ١٩٦٧ ص – ص ١٠٧ – ١٠٧.

هذا بخلاف مقالات أخرى، أو مواضع مختلفة من التطبيقات النقدية سيرد ذكرها في مواضع مختلفة .

(٢٩) انظر - على سبيل المثال:

عبد المنعم تليمة: مندور: مرحلتان في حياته وفكره، مجلة الطليعة مايو ١٩٧٥، ص عبد المنابعة مايو ١٩٧٥، ص عبد المنابعة مايو ١٩٧٥،

فــاروق العمرانى: النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية محمد مندور النقدية، فصول المجلد التاسع، عدد فبراير ١٩٩١، ص ــ ص ٥٦ - ٥٦ .

(٣٠) انظر - على سبيل المثال:

محصد برادة: محمد مندور، وتنظير النقد العربى، ط ٢، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦.

فؤاد دوارة: محمد مندور - سلسلة نقاد الأدب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- (٣١) انظر حديثه إلى فؤاد دواره في كتابه: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥، ص – ص ١٦٩ - ٢٧٦. وقد نشر الحديث أولاً في مجلة المجلة .
- (٣٣) أهـم هذه البذور الواضحة في هذه المرحلة: مفهوم مشاكله الواقع، تحديد الوظيفة الاجتماعية للأنب. انظر مندور: في الميزان الجديد (١٩٤٤) – طبع نهضة مصر، بدون تاريخ، مقال دعاء الكروان ومشاكله الواقع ، ص-ص ٤٧-٥٤.

مسندور: في الأنب والسنقد (١٩٤٩) حطيع نهضة مصر، دون تاريخ، فصل الأدب والحياة الاجتماعية ص ص ص ٤٦-٤٦... وسيتم تعليل هذه البذور في فصلى المهمة وللماهية من هذه الدراسة .

- (٣٣) حــول تأثيـر لانسون في مندور: لنظر: عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ص ١٩٩٨ ٢٤٦... ويتبدى البعد الاجتماعي في منهج لانسون التاريخي في انطلاق لانسون مسن أن إكــل أشـر أدبي ظاهرة اجتماعية ، فهو فعل فردى، إلا أنه فعل اجتماعي لــلفرد، فالطابع الأساسي للأثر الأدبي أن يكون تواصل فرد مع مجتمع حنون ص ٢٠٠ وقد ترتب على ذلك إسهام لانسون في علم اجتماع الأدب، انظر حنون ص ص ١٩٠ ـ ٣٠٠.
- (٣٤) مسراجمة نستاج مندور النقدى مراجعة دقيقة تكشف عن أن خطابه منذ منتصف الخمسينيات كان يتشكل من طبقات اجتماعية وجمالية، متجاورة لا متجادلة. وإذا كسانت العناصر / الطبقات الاجتماعية فيه قد احتلت موقعاً متقدماً، فإنها لم تُجدل بعمق سمع العناصر / الطبقات الجمالية. ويحتاج هذا الأمر إلى دراسة دقيقة.

- (٣٥) مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار تهضة مصر، بدون تاريخ، ص ١٨٧.
- (٣٦) اشقد بحث أويس عوض عن الدلالات الإنسانية العامة في مقالاته في السنينيات، و هسذا ما يتضح في مقالاته عن "الاشتراكية والأنب" وفي نقده لكثير من المسرحيات المصدرية، ومنها على سبيل المثال "الفرافير " و"سكة السلامة " وغير هما. غير أن السبدور الأولى لذلك التوجه كامنة في بعض مقالاته في الخمسينيات مثل "الإنسانية الجديدة" و "موقسف الفن الإنساني" وكلاهما منشوران في الرسالة الجديدة، ليريل ١٩٥٤. وقد أعلد نشر هما في كتابه: لمصر والحرية: مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، ص حس ٥٠ ١٠ ١٦ ٣٠.
- (٣٧) من المهم الإنسارة إلى أن مقالات لويس عوض المجموعة في كتابه "في الأدب الإنجابزي الحديث" قد نشرت أو لا في أعداد متفرقة من جريدة الكاتب المصرى، ثم جُمعت بعد ذلك بسنوات في كتاب واحد. وفي هذه المقالات يكرر لويس عوض سخريته من مؤرخي الأدب الإنجليزي الذين يفسرون الظواهر الفنية تفسيراً ذاتياً، لا يرتكن إلى إلراك العوامل الموضوعية .

انظر - على صبيل المثال - تهكمه من تفسير أولئك المؤرخين لحركة إحياء تراث المصور الوسطى في منتصف القرن الثامن عشر، حيث يقول:

إو إن نقاد الأدب البلهاء الذين لا يَزنُون الأدب بغير ميز أنهم الشخصى، ولا يملكون منهجاً أو دليلاً بهديهم إلى الطريق لا يين هذه القطابات التاريخية الهائلة، هؤلاء التقاد بقون أمام ها التقاد بقون أمام ها التقاد بقون أمام المحسور الوسطى هذه بأنها تحول في الذوق الإنجليز، وموضعة انتشرت بين الناس حين مأ الناس التنزه في الحدائق المنظمة والنظر إلى العمائر ذات السيمترية وقدراءة أنسمار هدوارس المحسولة أو أصدائها في أدب الإنجليز، ويحسبون أن الإنجليز نزلوا عن التفكير المليم والذوق السليم لأنهم سنموا التفكير السليم والذوق السليم يونهم منموا التفكير السليم والذوق السليم يونهم منموا التفكير السليم والذوق المليم المناسبة عن منهوا الملكان على روسها الملكان عن معبرر، والمنتفكين المليم والذوق السليم ليسا من لهب الأطفال تلهو بها الإنجليزي الحديث، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص - ٢٥. وقد حرصما على نقل هذا النص المطول للإشارة إلى أن لويس عسوض كان معنياً – في بداياته النقدية - يتقديم تصورات منهجية جديدة في إطار النقد المصري.

وسيتم توضيح هذه الجوانب عند نتاول نتاج لويس عوض في فصلى المهمة والماهية.

(٣٨) تسبدو مراوحة شكرى عبلا بين التفسير الاجتماعي والتفسير الحضارى في دراسته عسن البطل في الأنب والأسلطير (١٩٥٩) كما تتبدى في بعض مقالاته النقنية في الخمسينيات والمستينيات المنشورة في كتابيه "تجارب في الأنب والنقد" و "الأنب في عالم متغير".

بيــنما تتجــلى الطاهــرة نفســها في مقــالات القط في كتابه:"في الأنب المصرى المعاصر"، مكتبة مصر ١٩٥٥.

ومن المهم الإشارة إلى إمكانية وضع القط وشكرى عياد في إطار الاتجاه التفسيرى المشار الإنجاء التفسيرى المشار الإنجاء التفسيرة في هذا المدخل، وإن كان تفسيرهما يعتمد أساساً على الجواند الاجتماعية المرتبطة - ادى القط خاصة - بعنشا العمل الأنبى، ثم بدلالته، وهذا ما يظهر - بوضوح - في مقدمة القط لكتابه المذكور سابقاً، وفي دراسته الهامة عن "المصرح الذهني عند الحكوم" وكذا "السلبية في القصة المصرية".

Baldick, Chris: The Social Mision of English Criticism, Clarendon press, (£ ·) oxford 1983 P.9.

Eagleton, Terry : Criticism and Ideology, London, 1976, p- p . 9 - 10 . انظر (٤١)

Baldick, Ilid. P 17. (EY)

(٤٣) جليس عصفور: قراءة التراث النقدى، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، القاهرة ٩٩٢ م ٣٨٠. والأقواس دلكل النص المقتبس هكذا في الأصل .

(٤٤) انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٩٩٣ ا ص-ص ٧٣ – ٨١، حيث يحلل مفهوم نقاد مرحلة النشأة حول نظرية المحاكاة .

(٤٤) من هؤلاء النقاد: لوكاتش، جورج طوممون، ليولوفنتال، رايموند وليامز، دوفنينو،
 وثمة نقاد آخرون سيرد الحديث عنهم في مواضع مختلفة من هذه الدراسة .

(٤٦) رجاء النقاش: في أضواء المسرح ص-ص ٥-٦ من المقدمة .

(٤٧) في كل ناتجات مندور اللتي درس فيها كتاباً مسرحيين مصريين أو عروضا مسرحية مصرية، يتكرر دائما نتاوله لجوانب من تاريخ المصرح الغربي أو بعض اتجاهاته أو كتابه، انظر كتبه: مسرح توفيق الحكيم ، مسرحيات شوقي، في المسرح المصرى المعاصر .

(٤٨) حـول تأثير هذه الأشكال التجريبية على المصرح المصرى بداية من ١٩٥٠ وما بعدها. انظر دراسة حياة جلسم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها (١٩٥٠- ١٩٧٠)، دار الأداب، بيروت ١٩٨٢.

- (٤٩) السبب في هذا أن معظم تاريخ الممارسة المسرحية في مصر كان شبه مجهول في هـنة الفترة، وما كُشف عنه النقاب من هذا التاريخ حتى ١٩٦٧، كان ضئيلاً جداً، كما يتضح هذا من دراسات محمد يوسف نجم (المسرحية في الأنب العربي الحديث) ومحمـود حـامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، ودراسات مندور: مسرحيات شوقي، المسرح، المسرح النثري، مسرح توفيق الحكيم .
- (٠٠) قدم هذه الترجمات على الترتيب: عبد الرحمن بدوى (١)، (٤)، (٥)، عبد الفائر مكاوى (٢، ٢)، ١٧، اليلي جاد (٢)، بكر الشرقاوى (٨)، وبخلاف ترجمة عبد السرحمن بدوى لمسرحية الأم شجاعة إلى الفصحى، فقد ترجمها أيضاً معد الخلام إلى العامية .

ويجدر أن نسلطط أن نساهد الديب قد جاذبها الصواب هيث أرخت بدايات نرجمة مسرحيات بريشت في مصدر بعام ١٩٦٥ وذلك لأن هذه الترجمات كلها بدأت ١٩٦٥ بدائسرة الطبائسير الستى لم تنشر (لا ١٩٦٥، بينما نشر عبد الغفار مكاوى ترجمته لمسرحية "الاستثناء والقاعد" في مجلة المسرح عدد فيراير ١٩٦٤. ... انظر Nahed,El DieB: Die Wirkungen des Stückeschreibers B.Brecht in Ägypten, Hochschulverlag, Stuttgart 1979. S. 28.

MArtin Essiln: Brecht: Das Poradox des Politischen Dichters Athenaün انظر (۱۵). Verlag frankfurt, Bonn 1962 . S.S 176 –211 .

حبث يحدس نظرية بريشت وتطبيقاتها ليكرر القول إن "نظريات" بريشت ترتبط بممارساته هـو فقط و إنظرياته الغنية] ص بممارساته هـو فقط و إنظرياته الجمالية تعد عقلنة شارحة لممارساته الغنية] ص ١٧٨ أو [أن هـذه النظريات تصلح فقط في علاقاتها نتلك المسرحيات والإخراجات للتي أفانت - تلك النظريات - في شرحها وتفوقها] ص ١٧٨.

Hans Egon Holthausen: Brechts Dramatic Theory . tran . by J. F. وانظــر أيضاً . Sammons . in Brecht: Acollection of Critical Essays . Ed . by Peter Bemetz . America 1963 . PP 106 – 116

حيث يقرر هولتهوزن في تقييمه لتصورات بريشت النظرية [أن نظريته تصدق فقط على أعماله المسرحية] ص ١١٤.

والأمر اللافت حقاً - أن كلا من "إيسان" و"هولتهوزن" رغم تقييدهما لفاعلية نظرية بريشت قد استطاع أحدهما -ايسان -شرحها شرحاً مستقيضاً، بينما استطاع ثانيهما "هولتهوزن" تأصيل المفاهيم المختلفة التي تقوم عليها تأصيلاً جمالياً.

- (٥٢) انظر مجلة المسرح أعداد أغسطس سبتمبر أكثوبر ١٩٦٥ ص-ص ٧٧- ٨٠
 ١١-١٥ / ٧٨ ٨٢. على التوالى.
- (۵۳) انظر مجلة المسرح عدى فبراير ومارس١٩٦٦، ص-ص٧٥ ــ٧٩، ٩١ -٩٣٠على التوالى.
 - (٥٤) انظر مجلة المسرح عدد فبراير ١٩٦٧ ص-ص ٧١- ٧٤.
 - (٥٥) انظر الدراسات المذكورة في هامش ٥١، وكذا الدراسات التالية:
- Ernst Schumacher; Die dramatischen Versuche Bertolt Bercht 1918 –1933 ,
 Berlin 1955, SS 156 211 .

حيث يتناول نظرية المسرح الملحمي وأصولها المختلفة

 John Willett: The Theatre of Bertolt Brecht: A study from Eight Aspects. Eyre Methuen, london 1977.PP 165-186.

وقد صدرت طبعته الأولى في مارس ١٩٥٩.

- (٥٦) انظـر رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار
 الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة ١٩٩١. ص—ص ٢٠ ١٣.
- (٧٧) كستب بريشست الأورجسانون ونشره عام ١٩٤٨، بينما تعود بداياته اشتغاله بالنقد المسرحي إلى عام ١٩١٨.
 - Bertolt Brecht : Gesammelte Werke: Schriften um : نظر نصبه كاملاً في : (۵۸) Theater . Surkamp 1967 SS 499 – 657
- (٩٩) تسنوعت هسدة الكستابات نعنها ما خُصنَصِّ لعرض تصورات بريشت النظرية مع تطبيقها على بعض مسرحياته، ومن ذلك، المقالات الثالية:
- ا- مندور: "الأوتشرك والمصرح الملحمى" المنشور في إحدى الدوريات، ثم أعيد نشره
 في كتابه (في المسرح العالمي) دار نهضة مصر بدون تاريخ، ص-ص ١٤ ١٨.
- ٢- مندور: تصفية حساب: الأصول الدرامية وتطورها (سبقت الإشارة إليه) في مواضع
 مختلفة من هذه الصفحات.
- ۳ صبحی شفیق بریفت والمسرح الواقعی الملحمی، المسرح عند فیرایر ۱۹۹۶ ص ص ۱۰۷ ۱۱۱.

- ٣- مسحد أردش: المذهبية والتربية الاجتماعية في مسرح برخت، المرجع السابق صــ
 ص ١٠١ ١٠١.
- صعد أردش: تجربني مع معرح ب بريخت، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٦٧ ص~
 ص ٥٨ ٧١.
- آ- أحمد عباس صالح: نصب .. أم جرأة .. أم عبط ؟ روز اليوسف، عدد ١٨ ديسمبر
 ١٩٦٧ ص-س ٣٤ ٣٥.

ومنها ما نناول عروض مسرحيات بريشت في مصر مثل:

- ا -سندور من بريخت إلى الأرانب، في كتابه في المسرح المصرى المعاصر ص-ص ۲۱۲ ــ ۲۱۲.
- ٢-لويس عوض: الموسم الغريب، الأهرام ١٩٦٤، أعاد نشره في كتابه دراسات عربية وغربية ١٩٦٥.

وكلاهما عن مسرحية الاستثناء والقاعدة .

- ۳- غالى شكرى: بريخت بين مصرح الجيب .. ومصرح الحكيم، في كتابه: ماذا أضافوا
 إلى ضمير العصر (دار الكاتب العربي)، ١٩٦٧ ص-ص ٤٩ ـ ٥٧ .
- ع-محسود أمين العالم: مأساة الإنسان الطيب، مجلة المصور، ١٧ فيراير ١٩٦٧، أعيد
 نشره في الوجه والقناع ص-ص ١٦٥ ــ ١٦٩.

ومنها ما ورد في إطار تقييم بعض النقاد لمسرحيات موسم مسرحي، أو لمحاولات بعصض الكستاب أو المخرجين المصريين الإفادة من بريشت؛ ومن ذلك على سبيل المسالل عشور، حيث يتحدث المسالم عن إخراج نجيب سرور، ويكشف في فقرات مهمة عن العلاقة بين الإخراج المسلحمي وهدف بريشت من المسرح. انظر الوجه والقاع ص-ص ۷۷ – ۷۰ وانظر كذلك حديث العالم عن عرض مسرحية "طبول في الليل" ومنها ما ورد في إطار تناول بعض هؤلاء النقاد لبعض اتجاهات المسرح العالمي أو لبعض كذابه، ومن مسرحية تأثير بيسكاتور في بريشت، أو مسن ذلك على سبيل المثال ما ذكره كمال عيد عن تأثير بيسكاتور في بريشت، أو ما أشار إليه عن أهمية الكورس في مسرح بريشت، انظر مقالتيه:

مدرســة ايــرفين بيسكاتور المسرحية – مجلة المسرح عدد يونيه ١٩٦٦، ص- ص
 ١١٠٧ والإشارة المقصودة وربت ص ١١٠٠.

- الكورس في المسرح المعاصر مجلة المسرح عدد مبتمبر ١٩٦٥ ص-ص ٢٦ ٢٩ والإشارة المقصودة وردت في الصفحة الأخيرة .
 - (١٠) انظر كتابات نقاد الاتجاء الشكلي على سبيل المثال:
- ١-أمين العيوطي: طبول في الليل، مجلة المصرح، عند مايو ١٩٦٦ ص-ص ٣٢ _ ٣٥.
 - ٢- أمين العيوطي: الإنسان الطيب، مجلة المسرح فبراير ١٩٦٧ ص-ص ١١- ١٥.
- ٣- فاروق عبد الوهاب: الإنسان الطيب، مجلة المسرح عند فبراير ص-ص ١٥- ١٩.
- أميس العوطى: المصرح الملحمي عند بريخت، ومجلة المسرح عدد نوفمبر ١٩٦٦
 صرحم ٤٦ ٤٦.
- وانظر على سبيل المثال: حديث محمد عناني عن عرض (الاستثناء والقاعدة) وذلك في سسياق تقديمه لعروض مسرح الجيب، مجلة المصرح، عدد نوفمبر ١٩٦٤ ص ٣٠.
- (٦١) انظر أهم الدرامنات التى تتاولت تأثير بريشت على المسرح المصرى فى إطار درامسة تأثيرات المسرح الغربى على المسرح المصرى، وقد احتل مسرح بريشت فصلا فى كل منها وهى:
- حسن محسن: المؤشرات الغربية في المسرح المصرى المماصر، دار النهضة المربية ١٩٧ القاهرة، ص-ص ٣٤٣-٣٩٣.
- حيــاهٔ جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر (١٩٦٠ ١٩٧٠) والتأثير الغربي عليها، دار الآداب بيروت ١٩٨٣، من-صن ٢٧--١٢١.
- أما الدراسات المكرسة بكاملها لدرس تأثير بريشت على المسرح المصرى فنجد أن نباهد الديب قد درست الجوانب المحيطة بتلقى بريشت دون أن تتحدث عن موقف النقاد مسنه، كما تتاولت تأثيراته العامة على المسرح المصرى، بينما توقف مجدى يومسف في دراسسته عسن استقبال مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتى عند مقدمة مترجمها عبد الغفار مكاوى، وذلك أدخل في دراسة التلقى النقدى، انظر:
- Nahed El Dieb: Die Wirkungen des Stückescheibers B. Brecht in Ägypten SS 13-25.85-108.
- Magdi youssef: Brecht in Ägypten: Versuch einer literatursoziologischen Deutung unter besonderer Berücksichtigung Der Rezeption des stückes "Her puntila und sein knecht Matit" Bochum 1976. SS 106-116.
 - (٦٢) محمد مندور: الأصول الدرامية وتطورها ص . ١.

- (٦٣) محمد مندور: في المسرح المصرى المعاصر ض ١٣٠ ضمن مقاله عن مسرحية "شهقة للإيجار" وانظر أوانظر أوانظر أوانظر أوانظر أوانظر المختلفة في حديث مندور عن مسرحية خيال المظل يصبف المسرح الملحمي بأنه قد إنسف الأساس العام المنفي المحددي بإحلال فكرة الإيهام والإقناع المخلي محل التأثير الوجداني].
- (۱۲) صديحى شـــفيق: برخت والمسرح الواقعى الملحمى، مجلة المسرح، عدد فبراير
 ۱۹۶۴.
 - (٦٥) المرجع السابق ص-ص ١٠٨ ١٠٩.
 - (٦٦) انظر المرجع السابق ص١٠٨.
 - Ernst Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt brechts 1918 –1933. (1V) Berlin 1955 S. 109.
- (٦٨) انظـر مقالى طليمات: مفاهيم مسرحية المناقشة، مجلة المجلة، عدى يناير، مايو ١٩٦٧، ص-ص ٥٦ ١٦، ٢٩ ٣٥ على التوالى. حيث يقول في أولهما على سبيل المـنال: إلى المعرح العربي وبمصر خاصة خلال الربع قرن الأخير أصبح يؤلف قطاعاً مـن الحياة الأدبية والفنية بعد أن تنخلت الدولة في شئونه وخططت لتأصيله] ص-ص٥٥ ٥٧. ويكـرر في المقال نفسه استخدام صفة (الأصـيل) بمعـنى (الـنابت) حيث يقول إمن الحديث المعاد أن نقرر أن المعرح باللمان العربي ليس فنا أصيلاً في الأدب وفي المجتمع العربي] ص ٥٧. وهنا تلفتنا المسارته إلى الأدب والمجتمع العربي على عكس الكثيرين الذين كانوا يتحدثون عن وجود الممرح أو عدم وجوده في الأدب العربي فقط.
- (٦٩) محمد للمديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب
 والفنون، بيت الحكمة، تونير ١٩٩٣، ص-ص ١٣٤.
- (٧٠) انظر على سبيل المثال: إشارات رجاء النقاش إلى المسرح الهندى في بعض مقالاته في (في أضواء المسرح) ومنها شفيقه ومتولى، ص-ص ص ٩٠ - ٩٨.
- (٧١) انظـر مقدمة لويس عوض لديوانه بلوتولاند (١٩٤٧) طرَّع، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٤٠.
- (٧٧) عبد الحميد يونس: خيال الظل، المكتبة المقافية، عبد ١٣٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣، ص-ص ٦- ٧.
 - (٧٣) رجاء النقاش: في أضواء المسرح ص ٨٥.
 - (٧٤) المرجع السابق ص ٨٥.
- (٧٥) كــان مــن الطــبوعى أن يولجــه نقاد الجول الأول خاصة السؤال عن غياب
 المســرح عــن الأنب العربى القديم، وقد تعددت إجاباتهم، فرأى مندور أن السبب

- يسرجع للى غلبة الغطلبية والنضة الحسبة على الشعر العربى القديم، بالإضافة للى التعارض بين الديانة اليونانية التي تقوم على تعدد الآلهة وبين الإسلام.
- انظر مندور: ممرحيات شوقي، طبع نهضة مصر، بنون تاريخ، ص-ص ٣ ١٣ مندور: الممرح، الطبعة الثالثة دار المعارف، ١٩٥، ص-ص ١٤ - ١٩.
- ۲- بيـنما رأى لويس عوض أن العقلية المصرية عقلية تسيطر عليها الحاسة الملحمية الــتى تميـز بحــدة بين الخير والشر، وبذا تبتعد عن أن تكون عقلية درامية ترى التناقضــات في الأشــياء والظواهـر. انظر لويس عوض: المسرح المصرى، دار إيزيس الطباعة، ١٩٥٤، مواضم مختلفة.
- ٣- بينما رأى طليمات: في فسترة مستأخرة أن أسباب عدم قوام الممرح في الأدب
 والمجتمع العربي هي:
- أ- افــنقاد النســ عر العربى القديم وحدة الموضوع التي هي العنصر الأساسي عند طليمات - الذي يجب تحققه في المسرحية .
- ب- غلبة الأسلوب التقويرى، أسلوب السرد والحكى على الأنب العربى القديم، بينما
 يقوم المسرح على أسلوب الحوار.
- جـــ علية الأهداف الوعظية المباشرة من وعد ووعيد، أو ترغيب وترهيب على
 القصــص العـربية القديمــة مكتوبة كانت أم شفاهية . بينما يسمى الممسرح بيطريقة غير مباشرة إلى تحقيق أهداف مختلفة .
- انظر زكى طليمات: مفاهيم مصرحية للمناقشة. سبق ذكر بوانات نشره في هامش١٠٨. ٤-و أما الشوباشي فهو بؤكد عدم حاجة العرب القدماء إلى المسرح اسببين هما:
- ان المسرح لدى الإغريق كان وسيلة لتجسيد ألهتهم، ولم يكن العرب يحتاجون إليه،
 لأن أدبهم كان يمكس واقعهم ويجسده.
 - ب تشبث العرب واعتزازهم بتراثهم الأدبي، مما جعل المعلقات تستأثر بعقولهم.
- لنظر: محمد مفيد الشوباشي: للعرب والحضارة الأوروبية، المكتبة التقافية، عدد ٤٣، ١٥ أغسطس ١٩٦١ ص _ ص ٨٠-٨١
- ودون الخـوض فى هـذه المسـلّلة تكفى الإحالة إلى بعض التفسيرات الاجتماعية لظاهـرة غيـاب المسرح من الأنب والمجتمع العرب ما قبل الحديث، فثمة التفسير الـذى قدمـه أحمـد شمس الدين الحجاجي، و يرتكز فيه على أن الفن حاجة، وأن الحاجـة إلى المسـرح فى المجتمع العربى لم تتبلور إلا فى منتصف القرن التاسع عشـر. انظـر كتابه: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1900.

بيسنما قدم عبدالمنعم تليمة تفسيراً آخر من منطلق نظرية الاتعكاس ــ يقوم على أن نشاة الفون، والأنواع الأدبية، ترتبط بتلبية الحاجات الاجتماعية والجمالية للطبقات الاجستماعية، في مجستم ما، و في لحظة تلريخية محددة. ومن هنا ظهر المسرح السربي في منتصف القرن الماضي حين تبلورت تلك الحاجات الجمالية الاجتماعية. انظر: عبد المنعم تليمة: النقد العربي الحديث، (المدخل وعنواته): النقد العربي الحديث بحسث في الأصول والاتجاهات والمناهج، ص ـــ ص ٢٧٩-٤٩، دار الشافة للنشر والتوزيم ١٩٨٤،

- (٧٦) انظر _ على سبيل المثال _ رجاء النقاش: في أضواء المسرح ص _ ص ٤٠- ٨٩، حيث يقداد"، أن (المسرح ليس ٨٩، حيث يقداد"، أن (المسرح ليس موجوداً عند العرب بشكله الاصطلاحي المعروف ولكن عناصره "موجودة ومتوافرة بكثرة" ص ٤٨، والأقواس الداخلية النقاش، وبتطيل مقالاته لا يجد القارئ أي تحديد لهذه العناصر سوى إشارة وحيدة إلى (وجود عنصر الحدوثة) ص ٨٦، في حكايات ألف ليلة وليلة والجاحظ التي اعتمد الغريد فرج في مسرحيته هذه.
- (۷۷) انظر على سبيل المثال مندور: الممدرح: ص ــ ص ٢٠-٢٦، حيث يتناول خيال الظل بأنه "بابات" أو "ممدرحيات" أو "ممدرحيات" أو "تمثيل الظل بأنه "بابات" أو "ممدرحيات" أو "تمثيل النات ، ويتناول عنصر المحوار فيها، لكنه يخرجها ــ مع هذا ــ من فن "الأدب المتثيلي أو "فن المسرح" لأنها لا تتنمي إلى التراث الفصيح .
- (٧٨) زكى طليمات: مضاهيم مصرحية للمناقشة: هل بدأ المصرح العربى بداية خاطئة، المجلة بناير ١٩٦٧، ص ٥٠٠.
- (٧٩) انظر المقال السابق. وينبغى الإشارة إلى أن طليمات فى مقاله الثانى، قد أشار إلى أن التعازى الشيعية "تعد لونا" من هذه الألوان التعثيلية، وإن لم يحددها بذلك الاسم إذ وصفها بـ (ألوان الدعاية المذهبية لأهل الشيعة) ص٣٠.
- (٨٠) انظر: طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة، هل بدأ للمسرح العربى بداية خاطئة ص
 ١٠ خاصة.
- (٨١) انظر پوسف إدريس: نحو مسرح عربى، لا مكان ولا تاريخ للنشر. وفيه أعاد پوسف إدريس مقالاته الثلاث الخاصة بدعوته إلى "مسرح مصرى صميم" والتى نشرها- للمرة الأولى - في مجلة الكاتب، أعداد يناير، فبراير، ومارس ١٩٦٤.
 - (٨٢) طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: مايو ١٩٦٧، ص٣٥.
 - (٨٣) انظر: مفاهيم مسرحية للمناقشة، هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة، ص ٦٠.





يتبدى من فحص خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي حول مهام المسرح أن ثمة حسركة داخلية في نصوصه ترتبط – إلى حد كبير بالتغيرات المختلفة في الواقع المصرى 1910 – 1910 وتتجلى هذه الحركة الدلخلية في بروز ثلاث انتقالات أساسية تكثسف عن سعى منتجى هذا الخطاب إلى بلورة صيغ متعددة تحدد مهام المسرح الاجتماعية، وتبين ~ هذه التحولات – تغيرات ذات دلالة فيما يتملق بفهم جبل أو عدد نقاد أو ناقد ما من نقاد هذا الاتجاه. وتتمثل هذه الانتقالات في أطر حبل أو عدم نفصلة ، مما يشير إلى أن تاريخية ليست فاصلة، وليست - في الوقت نفسه – منفصلة ، مما يشير إلى أن الصديغ المطروحة في كل انتقالة جديدة لا تَجُبُ الصديغ التي طرحها منتجو هذا الخطاب – من قبل - بقدر ما تمثل سعيًا واضحًا نحو تحديد أدق وفهم أعمق المهام الاجتماعية المسرح وتتمثل هذه الانتقالات – زمنيا – في ثلاث حقب متوالية ومتداخلة، وهي :

- الانتقالة الأولى ١٩٤٥ ١٩٥٤/١٩٥٣.
- الانتقالة الثانية ١٩٥٣ /١٩٥١ ١٩٥٨ /١٩٦٠.
 - الانتقالة الثالثة ١٩٦٨/١٩١١ ١٩٦٧.

ونتسبدى كل انتقالة - على مستوى إنتاج الخطاب النقدى - في صيفة أو صيغ يطرحها تيار نقدى - غالبا بواسطة ناقد أقدر من أقرانه - تبلور الفهم البديل المقترح لمهمة الممسرح ، والذي يسعى إلى تجاوز الأطروحات السائدة لدى منتجى هذا الخطاب . وتصبح الصيفة أو الصيغ الجديدة أفقا أو أفاقا ذهنية بتحرك في إطارها النقد أو التيار الذي ينتمى إليه ، بينما يصبح على الكاتب - تبعا المسلطة المستى يملكها الناقد - أن يستجيب لتلك الصيغة دون أن يفقد قدرته على تعديلها أو الإضافة إليها، أو حتى رفضها حين يكون قادرا على الرفض ولكن فعالية الصيغة تتجاوز إطار الناقد - الكاتب الزبط بينه وبين الإطار الأوسع الذي يتوجه إليه كلاهما؛ أي المتلقى أو الجمهور ،أو القارئ ففي ذلك الإطار الأخير تتحول الصيغة إلى مجال تقسيري يعيد فيه المتلقى تأويل الأعمال الفنية وفهمها. وعلى ذلك فقد طرحت كل انتقالة صيغاً مختلفة؛ من هذا ما طرحته الانتقالة الأولى مـن صسيغة "المسرح تمثيل للمجتمع" وصيغة الانمكاس ببينما طرحت في الاتقالة الاستقالة السئانية صيغ الالتزام ، الأدب / المسرح الهادف بينما طرحت الانتقالة الثائم سيغتى: الاشستراكية ، الواقعية الاسستراكية ، دون أن ينفى ذلك الطرح للمستجدد وجود هذه الصيغة أو تلك في الواقع المصرى من قبل ، لكن ذلك الطرح المستجدد يشسير إلى أن منتجى الخطاب النقدى يتصورون أنها الأقدر على تأسيس فهم أعمق لمهمة الأدب / المسرح، وأنها الأقدر على الاستجابة - وإن بطريق غير مباشسر - إلى الاحتياجات الحقوقية - أو التي يتصور منتجو الخطاب أنها كذلك -

إن فهم هذه الصيغ يشير إلى أن التغير فيها - وكذا في العناصر الجزئية الستى تشكلها - يشكل، من ناحية، مظهرا من مظاهر الحركة الدلخلية في بنية الخطاب، ويكشف ،من ناحية أخرى، عن أن التغير ذلك نتاج واضح اللتغيرات التي حكمت علاقة المؤسسة النقدية - ممثلة هنا في نقاد الاتجاه الاجتماعي - بمؤسسات الملطة المختلفة ؛ وهذا ما يتضح - على سبيل التمثيل - في التحولات البارزة في الخطاب النقدى لدى لويس عوض، أو في كيفيات صياغة المفاهيم النقدية عند ناقد مثل محمود أمين العالم، وذلك ما سيتضح بتفصيل في فغرات تالية.

ويما أن الصيغة النقدية التي يطرحها أي ناقد أو تيار ليست صيغة فكرية مجردة توانما هي صيغة مرتبطة أساسا بدرس أعمال فنية مختلفة، كما أنها - من ناحيسة ثانية - تهدف إلى القيام بهذا الدرس من المنظور الذي يتصور الناقد أنه "الأنسب" أو "الأوفق" في التعامل مع الظاهرة الفنية - فإن هذا الافتراض يعني أن الأنيات السنقدية التي يستخمها الناقد أو يحلول أن يبتكرها أو يصوغها، أو يعيد صياغتها ، ليسبت - مسن حيث وظيفتها في بنية الخطاب النقدى - إلا وسيلة استدلالية بها يتمكن الناقد من اثبات صيغته والبرهنة عليها .وإذا كانت الصيغ هي العناصسر الجوهرية في بنية الخطاب النقدى، فإن الآليات تعد - من حيث علاقتها بالمصيغ - نتاجاً لمسعى الناقد إلى بلورة وسائل أقدر على تحقيق تلك الصيغ بينما تعد المنطور علاقتها بالمتلقى - وسيئة أساسية لتحقيق ناك الصيغ بينما تعد الأليات - من منظور علاقتها بالمتلقى - وسيئة أساسية لتحقيق فاعلية الصيغة بينما

في الواقع الاجتماعي / التقافي عن طريق الكثف المناقي - بتفاعل الصيغة وآلياتها - عما لا يستطيع بإدراكه المعتلد أن يدركه وهذا الافتراض لا بعد أن يقود عند فهم الصيغ المختلفة التي طرحها هؤلاء النقاد إلى الربط بين هذه المصيغ والآليات النقلية المختلفة التي استخدمها هذا النقد أو ذاك التدليل على تلك الصيغ إن القد المصيغة أو الصيغ النقدية التي ينطلق منها أو يتحرك في مجالها إنما يتكشف - بعمق - ليس فقط في الصياغة النظرية لها بوانما أيضا في كيفية تطبيقه نتلك الصيغة وإذا تكتسب الآليات النقدية أدواراً فعالة على أكثر من مستويات الخطاب النقدىويدو أن بعض ظواهر الخطاب النقدى العربي الحديث تشير إلى أن فهم العلاقة بين الصيغ والآليات النقدية التي استخدمها منتجو هذا الخطاب يشكل إجراء منهجيًا ضروريًا يسهم - مع غيره من الإجراءات - في الكشف عن البنية العميقة لذلك الخطاب. وهذه الظواهر هي:

استمداد الناقد العربي الحديث - منذ مرحلة النقد التعبيري / الرومانسي
 كنثيرا مسن صيغه النقدية من النقد الأوربي ،وإذا كانت أية صيغة نقدية تشكل
 عنصرا من عناصر الخطاب النقدي في أية نظرية نقدية - أوربية كانت أو غيرها
 - فإن الصيغة ترتبط - غالبا - بعدد من الأليات النقدية "المحددة". والناقد العربي
 أصبح - باستعارته صيغه النقدية من مثيله الأوربي - مطالبا - في تشكيله خطابه
 السنقدي - بإدراك دور هذه الصيغ في خطاباتها الأصلية ، وبالعمل على استغدام
 هدذه الصيغ في درس ظواهر وإبداعات جديدة بمحدتها تعني اختلافها النسبي عن
 الظواهر والإبداعات الأوربية ، ولا تتكشف الهوية الحقيقية لهاتين العمليتين
 المقديدين إلا عدد استخدام الناقد العربي لأليات نقدية يسعى بها إلى تطبيق تلك
 الصيغ.

القسلة الواضحة لنتاج النقد النظرى "الخالص" للأنواع الأدبية المستحدثة في الأدب العسري للحديث ، وتسبرز هسذه الظاهرة في ميداني النقد المسرحي والروائي(١) ربما إلى نهاية ١٩٦٧.

ولهذا رؤى التركيز على نماذج محددة من الكتابات النقدية التي تكثف عن تصدورات منستجى هذا الخطاب حول مهام المسرح الاجتماعية (۱۰). والعمل على الكشف عسن العلاقسة بين الصيغ النقدية والآليات المرتبطة بها، وتطبيقها على نصوص أو ظواهر محددة مما سيسهم في الكشف عن البنية العميقة لذلك الخطاب.

ولما كانت هذه الصيغ النقدية المتواترة لدى منتجى هذا الخطاب ترتبط - أكثر ما ترتبط - ب "التأسيس" فسيبذا التحليل بدرس الصيغ المختلفة التي تجلت في "التأسيس"، ثم يعقبه بدرس الصيغ والمقولات المرتبطة بكل من "التجريب" و"التأسيل" ، وكذا بالمهام غير الاجتماعية للمسرح لدى منتجى هذا الخطاب، لتتكشف - في نهاية التحليل - الظواهر المختلفة القارة في بنية هذا الخطاب حول مهام المسرح.

(1)

لقد كان بعض ممثلى التبار الوضعى - أمثال زكى طليمات ومندور - أسسبق إلى تقديم بعض التصورات التي تكشف عن تجليات الفهم الاجتماعي لمهمة المسرح لديهم، في فترة ما قبل ١٩٤٥ وهذا ما يتجلى في تحديد طليمات للتأثير الاجتماعي الذي يمكن أن يؤديه المسرح بقدرته على إتسجيل الروح الاجتماعي]، وإذا وصفه بأنه إسلاح ديمقر اللي خطير إلى بينما تناول مندور في "تماذج" بشرية" 1924 بعسض الدلالات أو المعاني الإجتماعية التي استطاعت بعض الكوميديات الأوروبية أن تتقلها (أ).

وإذا كان مان الممكن وصف السنوات الأولى من حياة الاتجاه الاجتماعي (1920 - 1902/190۳). بأنها انتقالة بغمن المؤكد أن هذا الوصف يفهم فهما نمسيباً في ضوء المقارنة مع الفترات السابقة عليها (6)؛ حيث يتبدى أن هذه الانتقالة تتمال - فيما يبدو - مان اقتدار الناقد الوضعى والناقد شبه الماركسي، على السواء، على تقديم خطاب نقدى يتجاوز الانطباعات السريعة أو الأحكام الجزئية الستى تسبعت في مرحملة النشأة (1). ويتمثل الفارق بين الناقد الوضعى والناقد شبه الماركسي - في هذه الانتقالة - في ارتباط غالبية نقاد التوار الوضعي بالحركة الماركسي - في هذه الانتقالة - في ارتباط غالبية نقاد التوار الوضعي بالحركة

المسرحية، تكشف عن هذا مسالك زكى طليمات، وعيد الفتاح البارودى، وعلى متولى صلاح، ببنما لم يكن مندور – رغم عدم كتابته أية مقالات عن عروض أو منصوص مسرحية بمماليون لتوفيق الحكيم – نصوص مسرحية مصرية باستثناء مقاله عن مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم – بعيدنا عن الإسهام في هذه الحركة؛ إذ كان يُدَرِّس – منذ عام ١٩٤٤ الله في معهد التمثيل ، وكان كتابه الرابع تحى الأنب والنقد " ١٩٤٩ اصورة من محاضراته فيه ، وقد طرح فيه بعض التصورات النقدية المستمدة من النقد الأوروبي.

ورغم أن لويس عوض هو ممثل التيار الماركسى الأولى (1917 – 1901) فليس ثمة سبيل إلى القطع – في حدود النصوص والمادة المتلحة – أنه الممثل الوحيد لذلك البنيار في هذه الاستقالة (أ). وقد ارتبطت كتابات لويس عوض (1927 – 1902) بتسناول أعمال أو ظواهر أدبية تنتمي للأنب الاتجايزي، ولا يستثني من هذا سوى مقدمة ترجمته لنص "فن الشعر" لهوراس. ولعل هذا ما يفسر – إلى حد كبير – ضالة تأثيرات لويس عوض في الإطار الأوسع للمؤسسة النقدية – إلى حد كبير – ضألة تأثيرات لويس عوض في الإطار الأوسع للمؤسسة النقدية .

وتـتحدد الانتقالة الثانية بعامي ١٩٥٢ / ١٩٥٤ ، وترتبط بعدد من المتغيرات الـتي أسهمت في تشكيلها؛ فمن المعركة بين جيل طه حسين والعقاد من ناحية، وجبيل مسندور ولويه عسوض من ناحية أخرى. وبروز جيل جديد من النقاد الاجستماعيين ، وتحول كثير من نقاد الانب إلى مجال النقد المسرحي نتيجة اهتمام المسلطة الجديدة بالممسرح بدلية من النصف الثاني من الخمسينيات، إلى بدليات المسلط نقياد الممسرح بالتعامل "الجاد" مع نماذج التأليف المحلى. وتتبدى أهمية المتغير الأخير في سعى هؤلاء النقاد إلى صياغة مفاهيم نقدية موسعة؛ بمعنى أن الأقد لم يعد يكتفي – في كثير من الأحيان – بطرح تصوره عن مهمة المسرح أو الأنساء والجمهور، بل والسلطة أيضاء وإليهم نذلك التوسيم في المفاهيم النقدية إلا نتاجا واضخا لبدايات تحول أيضاء وإليهم تمالة. وأصبح الناقد المسرح في المجتمع المصرى وضدوعًا على أول الطريق نحو صياغة تصورات نقدية المسرحي المصرى موضدوعًا على أول الطريق نحو صياغة تصورات نقدية مصرية /عربية بمعنى أنها نتاج مباشر لتعامله مع نماذج التأليف المحلى من ناحية، ولأنها - في جانب من جوانبها - محاولة للاستجابة لتطورات الواقع

الاجتماعي من نلعية المطروحة يتمثل في حدوث عدد من المعارك المجادلات النقدية المفاهيم النقدية المطروحة يتمثل في حدوث عدد من المعارك المجادلات النقدية التي بدأت بمعركة ١٩٥٤ ابين العالم وأنيس ومن انحاز إلى تأكيد المهمة الاجتماعية للكنب، من ناحية، وبين طه حسين والعقاد من ناحية ثانية، ثم معركة رشاد رشدى ومحمد مندور ١٩٦١ احول مهمة الأنب الاجتماعية، وكذا المجادلات المختلفة بين السنقاد حدول نفسير العروض الممرحية، ولي كانت هذه المجادلات قد الشنت منذ السنقاد حدول نفسير العروض الممرحية، ولي كانت هذه المجادلات قد الشنت منذ المبادلات قد الشنت منذ المبادلات قد الشنت منذ المبادلات قد الشنت منذ المبادلات قد المنت الفرصة لكثير من المناقرة التوليد المناقب المناقب

ولقد كان مندور أبرز نقاد التيار الوضعى - فى هذه المرحلة - سعيا إلى بلورة صيغ نقية تؤطر المهام الاجتماعية المسرح، ولا تمثل اجتهادات الوضعيين الأخرين - مثل عبد القادر القط - سوى اجتهادات قليلة تتجاوب مع صيغ مندور . الأخرين - مثل عبد القادر القط - سوى اجتهادات قليلة تتجاوب مع صيغ مندور . أصا العالم وأنيس ممثلا التيار شبه الماركسى - فى هذه الانتقالة - ققد كان المسالم عن مسرجية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، وحديث أنيس "العابر" فى مقالة "مسن أجل أبب واقعى" عن ممنرحية الحكيم "براكسا" ولكنهما طرحا فى مقالات الكساب، ثسم فى مقالات تالية - المعالم خاصه (١٠٠٠) مفاهيمهما عن الأدب من حيث علاقت بالواقع الاجتماعي، وعن الثقافة من حيث طبيعتها ووظيفتها الاجتماعية، وهذه هى المفاهيم التى كان العالم ينطلق منها فى نقده المسرحى (١٩٦٤ - ١٩٦٧).

ونتبدى الانتقالة الثالثة في خطاب هؤلاء النقاد مرتبطة بمرحلة التحول نحو الاشتراكية في المجتمع المصرى مع بداية الستينيات؛ إذ طرح بعضهم صيغا نقية جديدة تولكب - في بعض جوانبها - تلك المرحلة. وإذا كانت هذه المسيغ - سواء عـند الوضعيين أو عند أشباه الماركسيين - تستد، صراحة، إلى الاشتراكية، فإن هـنذا يشير إلى التجاوب المباشر بين المؤسسة النقدية - ممثلة هنا في نقاد الاتجاه

الاجستماعي - وبين توجهات السلطة. وهذا التجاوب هو الذي يفسر تحول صيفتي الاشستراكية لدى الوضعيين إلى صيغ الاشستراكية لدى أشباه الماركسيين إلى صيغ الحشر قسدة على التعبير عن الالتزام، من منظور السلطة ومن منظور المؤسسة السنقدية أولايداعية على السنقدية أوسسا مما حول هائين الصيفتين - في الممارسة النفرية والإبداعية على السواء - إلى صيفتين مازمتين الناقد والكاتب كليهما. وهذا الإلزام الذي حظيت به هائسان الصيفتان هو الذي يفسر - في كثير من الأحيان - احتداد الخلاقات النفدية حسول بعض المسرحيات أو العروض التي أشتم منها إدانة السلطة؛ مثل الفرافير والفتي مهران.

ولا يختلف الطرح الذي قدمه لويس عوض عن مهمة الأنب / المسرح في مقالاتسه عن " الاشتراكية والأنب " ١٩٦٢ ((١١) في كونه – في ظاهره – استجابة النحول نحو الاشتراكية في المجتمع المصرى(١٢).

من الواضع - إنن - أن نقاد هذا الاتجاه قد طرحوا صيفا مختلفة حول مهام الممرح الاجتماعية هى: المسرح تمثيل المجتمع (البارودى)، الأدب الهادف والأدب الملتزم، والمسرح الهادف (مندور)، والمسرح انعكاس المجتمع (لويس عموض /المالم وأنيس)ثم الاشتراكية في المسرح (النقاش) والواقعية الاشتراكية (كمال عيد)، ثم الاشتراكية (لويس عوض).

وقــد انعكست معظم هذه الصيغ على تصورات هؤلاء النقاد حول التأصيل والتجريب.

ولكن منتجى هذا الخطاب قد طرحوا أيضا صبعًا غير اجتماعية تحدد مهمة المسرح ،وهذا ما يتبدى فى صبغ التطهير (مندور ولويس عوض)، الخار الطاقة (مندور)، ثم التعبير عن النفس (طليمات).

ويكشـف تحليل هذه الصدخ المختلفة عن كيفيات إدراك منتجى هذا الخطاب المهام الاجتماعية المختلفة التي يقوم بها المسرح . **(Y)**

♦ التيار الوضعى في انتقالته الأولى:البارودي وصيغة المسرح تمثيل للمجتمع:

كان البارودي من أسبق الوضعيين - في هذه الانتقالة - إلى طرح صيغة تحدد المهمة الاجتماعية للمسرح وكانت هذه الصبغة التي طرحها - بداية من عام ١٩٤٨ ــ أشـمل مما طرحه زكي طليمات أو مندور أو غير هما من الوضعيين في هـذه الإنتقالة. وإذا كانت هذه الصبغة قد تواتر ت لدى البار ودي في مقالات مختلفة حتى ١٩٥٣ - مما يشير إلى تأصلها اديه - فإنه طرحها، للمرة الأولى، في مقالين يحملان علوان "قلن المسرح"، قلم في جلزء منهما سماه "المسرح وقيمته الاحستماعية (١٣) فهمه لتلك المهمة. وبذا يشير العنوان الفرعي، ابتداء، إلى القصد المباشر لمنتج الخطاب وبينما وردت الصيغة في الفقرة الأولى مباشرة، من ذلك الجـز،، فـإن موضعها في علاقته ببنية الجزء يشير إلى أن هذا الجزء كله شرح لها. وليست هذه العلامات (العنوان الفرعي وتقديم الصيغة منذ الجملة الأولى) سسوى علامات دالة على وعي منتج الخطاب بما يحاوله من إرساء فهم ربما كان مغايسرا لما كان سائدا. ويحدد البارودي صيغته بأن [الفن المسرحي فن اجتماعي الغايسة والوسيلة معيا فهو بواسطة مجتمع مصغر فوق المسرح يصور للمجتمع الكبير في الحيساة: نزواته ونزعاته وميوله تصوير ابير زله عبوبها ويحضه على إصلاحها]⁽¹⁴⁾ وتبدو صيغة البارودي - بما فيها من شمولية - شبيهة بتلك الصيغة الستى طرحها جورفيتش - بعد البارودي بسنوات - والتي ترى أن [المسرح هو مجمع أو مجموعة تنظر إلى ذاتها في مرايا متعدة وتنعكس الصور عدينتذ، جاعلة الناس يهتمون والمشاهدين "...... يصلون إلى ذات القرار مع حلول مستعددة](١٥). وإذا كسانت هذه الصيغة قد شُرحت - بتفصيل فيما بعد - عند جان دوفيسنيو (١٦) فإن السياق الذي قدم فيه جور قيتش صيغته إنما كان يهدف إلى إبراز مناحى التشابه والاختلاف بين المسرح والحياة الاجتماعية، ولعل السياق الاشمل لصيعة جورفيتش هو الذي يفسر اختلاف منحاه عن منحى البارودي(١٧).

وإذا كانت صيغة البارودي قد سعت إلى تأسيس المهمة الاجتماعية للمسرح على طبيعت التمثيلية لمجتمع ما غان هذه الصيغة - بذلك - قد التفت إلى العنصر الاجتماعي الذي يتجلى في كافة التأويلات الاجتماعية لفعالية الممرح في المجلمع، ومع هذا فثمة عناصر مختلفة في صيغة البارودي تضعف من فاطيتها؟ بداية من جعله المسرح - بتمثيله المجتمع - قادراً على الكثف فقط عن السابيات، وانستهاء بعسدم قدرة خطاب البارودي على تأسيس صيغته تأسيسا استدلاليا مقنعا، يتبدى في آليه المتعميم التي تفضى - بدورها إلى التسطيح؛ فالبارودي إذ يؤكد عمق علاقة المسرح بالمجتمع، فإنه يجمل المسرح يفوق الفنون الأخرى في القدرة على معالجة مشكلات المجتمع، ويشرح ذلك قائلا أو أما المسرح فإنه بطبيعته يقوم عملي تمنيل "الفعمل ورد الفعل اللي صورة تتفق مع مجتمع إنساني، بمعنى أن أشخاص الرواية يجسون المشكلات بشتى نواحيها تجسيما لا يلزم معه شرح أو اسهاب](١٨). فاذا كان البارو دي يربط - بطريقة غير مباشرة - بين طبيعة المسرح من حيث تصوير ه لصراع ما، وبين مهمته الاجتماعية، ويكاد يسبق النقاد الآخرين في هـــذه الانتقالة – وضعين كانوا أم ماركسين أوليين - فإن بقية عباراته في تلك الفقرة تسطيح للفهم المطروح نتيجة تأسيسه على تعميم واضح. ولعل تلك العناصر أن تكون قد أسهمت في نقض خطاب البارودي من داخله.

ولقد رئب السبارودى على صيغته مقولة تدعو إلى ضرورة أن توثق المسرحيات صلتها بمجتمعها دون أن يفصل بين مهمة المسرح الاجتماعية - كما رآهـ ا - وبيـن الدعوة إلى ضرورة تحقق الصياغة الجمالية إذ إتكاد تكون العملة الوثيقـة بيـن المجـتمع والمسرح أهم الالتزامات الواجب مراعاتها في التأليف المعـرحي لضمان نجاحه وصحيح أن نجاح أو إخفاق المسرحيات يرجع ـ إلى حدد كـبير ـ إلى براعة المؤلف ؛ لأن الصور المسرحية النهائية لها تطور داخلي خاص خاضع له. ولكن الشيئ الذي لا جدال فيه أن هذا التطور ذاته يتأثر وينفعل ويـتفاعل مـع التغيرات العامة التي تطرأ على المجتمع الالها ذاتها الكاد هذه المقولة تخانف خي منحاها العام عما حاوله مندور - في الانتقالة ذاتها (١٠٠) - من تأسيس المهمة الاجتماعية المعرح والتي يخصصها بأنه إمحرك لإرادة الشعوب (١١٠) على

أسساس جمالى يتمثل فى ضرورة إجادة الكاتب التصوير والوصف اللذين يؤثر أن فى المتسلقى نممسا يشسير إلى أن الصياغة الجمالية هى الوسيلة التى يستند إليها المسرح لتحقيق مهمته الاجتماعية(٢٠٠).

ولذا كان مندور لم يقدم أمثلة ملموسة تكشف عن كيفية كون الجمالى سبيلا لـتحقيق المهمـة الاجتماعية للأنب / المسرح، فإنه هو والبارودى قد أسسا لتيار الوضعيين تلك المقولة الأساسية، وإن كانت كثير من آلياتهما النقدية قد كشفت عن أن القـار في البـنية العميقـة لخطابهمـا تصــور مناقض لذلك التصور المباشر المطروح اديهما، وهذا ما سبتيدى – بوضوح – في فقرات تالية.

(Y/Y)

حــرص البارودي على تمحيص صيغته وقد أداه ذلك إلى أن يتناول كثيرا مين الجوانسب البتي لم يتح لزكي طليمات ، أو لمندور في هذه الانتقالة تناولها؟ فالبارودي لا ينكر أن علاقة المسرح بالمجتمع قد تجعله تابعا أو خاضعا له، ولكنه يؤكيد أن المسيرح – رغم ثلك القيود التي تخضعه اللجماهير التي كثيرًا ما بتور على كل إصلاح](٢٣) بعد مع هذا إقوة إصلاحية] بويتحول هذا الوصف الموجز إلى عنصب دال في صبغة البارودي تؤدي فعاليته - في بنية صبغة البارودي - إلى اهمتمام المبارودي ببسطه على نحو ببين عن دلالته إذ إعلى الرغم من أن كل فن مقيد بقيود مختلفة بالمجتمع إلى حد ما ، فليس هناك فن يمكن أن يخلص من أكبر عدد من القيدود مثل المسرح لسبب بسيط جدا هو أن في أوضاعه من المرونة والجاذبية ما يهيئ المؤلف المسرحي البارع الفرصة لبث آراته بسهولة.ومهما تكن مخالفة لعقائد المجتمع، فكثيرا ما يستطيع بالإقصاح والإيضاح والإلحاح أن يتغلب في السنهاية، إذن فحرية المسرحي ليست منعدمة كما أنها ليست مطلقة فلا مفر من أن يعمل في حدود ممكنات الفن ومزاج المجتمع ولكن البراعة في الملاءمة بينهما. ومهمسته في غاية الدقة والمشقة فليس أغنى للمجتمع من المسرحيات ذات الآراء الإصكحية ، ولكن بشرط أن تتصل به اتصالا ناعما رقيقا وتفتحله الطريق سهلاً ممهدا وتتيره له إلى حيث تهدف في رضي وطمأنينة] (٢٤). فياذا منا تعاضى دارس الخطاب عن تعبيرات البارودى الإشائية - مثل وصنفه لأوضناع المسرح ب"المسرونة والجاذبية أو تطلبه أن تتصل الأراء الإمسلاحية بالمجتمع "انتصنالا ناعصا لينا رقبقا" - فإن مقولته "المسرح قوة المسلاحية" إنصا تكلىل على فاعلية المسرح الاجتماعية التعليمية، لدى البارودي، فاعلية تتجاوب مع ما دل عليه خطابه -من قبل - من فهم تعليمي لكلك المهمة الاجستماعية، ويتجاوب هذان المظهران - من ناحية - مع ما يراه البارودي من أن مسبيل تحقيق المسرح مهمته الاجتماعية يتمثل في أن يبث المؤلف آراءه مستخدما "الإقصاح والإلحساح والإيضاح"، فيكشف هذا المظهر عن أن المسرح، لدى السارودي، يسنقل أفكارا، ويتجاوب هذا المظهر سمن ناحية ثانية - مع ما ارتأه مندور من إمكانية استخدام شخصية "حامل الرأي" لنقل أفكار المؤلف (٢٠).

وهذه المظاهر الثلاثة تشير إلى أن خطاب البارودى يقدم - فى بنيته العميقة - فهما تتمقق به تلك المهمة عمل تعليم المعمة على المعمة على المعمة عصن طريق تقديم "الفكرة" صديحة أو مصاغة على السنة الشخصيات المسرحية صديح أن مسندور قد ربط بين تقديم الفكرة" على السنة الشخصيات المسرحية وبين ضرورة مراعاة السياق الجمالى للنص، أو تاريخية النوع الأببى أحياناً أن المناق المعالى النص، أو تاريخية النوع الأببى تستجيب له، وتثبته حمن الصديح أيضا أن هذا الفهم التعليمي قد ولد اليات نقدية تستجيب له، وتثبته حمن ثم - في ذلك الخطاب بنيتيه السطحية والعميقة فكانت تلك الإليات مجسدة لما في البنية العميقة خاصة.

لقد بدا أن البارودى فى تحليله لعلاقة المسرح بالمجتمع - فى النصوص الستى توقف المعرض عديث المحتى وقف التطلير عمن حيث قدرتمه على المعرض آفاق التنظير عمن حيث قدرتمه على تقديم فهم شبه جدلى لمهمة المسرح الاجتماعية إذ لم يتوقف - فى تحليله - عند بعد ولحد فقط عولم يقتصر على رؤية الجوانب الإيجابية فى علاقة الممسرح بالمجممه، ولكنه أدرك ما قد يبدو أنه مذبيات ناتجة عن هذه العلاقة، وحساول أن يكث ف - جدليما - عمن أن تلك الممليات إنما هى - فى الواقع - إليبابيات، ولك ن ما فى خطابه من بروز الية التعميم - التى تقضى بدورها إلى التعميم حور كا كنمال هذا التنظير .

(۲/۳)

تلاقب بعض اجتهادات زكى طايمات - التالية اطرح البارودى صيغته مع بعض جوانسب صدغة البارودى؛ فرغم ما ييدو من ضعوية لإراج بعض كتابات طليمات، في هذه الانتقالة، في إطار النقد الاجتماعي (٢٧) فإن طليمات قد حدد مهمة الممسرح الاجتماعية تحديدا مباشرا في تقريره أن إرسالة الأدب لابد أن تكون أو لا وأخير المعالجة ما يشغل أذهان الناس تبعا لمشكلات حياتهم ولتنول ما يعنيهم في كفاهم مسع العناصد التي تحيط بهم. ابتفاء تيمير أسباب الحياة الاجتماعية في ناحيستها الإيجابية، ومعاونة الشعوب على النقدم والارتقاء (٢٨). وبذا فإن تحديد طليمات هذا - بتركيزه على مهمة المصرح في علاقتها بالجوانب الإيجابية في المجسم - يوشك أن يكون - على مستوى تشكيل خطاب الوضعيين - استكمالا الصيغة البارودي.

وإذا كان طليمات قد النقي مع البارودي في رفض الرومانسية من منظور أنها بتركيزها على الذات لم تستطع أن تبدع مسرحا (١٦٠) فإن طليمات قد جعل في يعسض نتاجاته - مهمة المسرح اجتماعية، سياسية، تعليمية، في آن واحد، عن طريق الربط بين المسرح المصرى والواقع المصرى في بداية الخمسينيات حيث دعسا جهسارا إلى أن إيمخر المسرح المصرى قواه لتغذية الوعى القومي ومسائدة عقيدة النضال ، وذلك بتنكير الناس بما يجب أن يذكروه، وبتيصيرهم بما يجب أن يكون ماثلا في أذهانهم] (١٦٠). ورغم تقاطع خطاب طليمات مع بعض خطابات النقد للرومانسي الفرنسي التي رأت أن مهمة المسرح هي تصوير الملامح العامة للأمة، وتجسيد الروح الوطنية ، وأن المسرح الذي يحقق هذه المهمة يصبح مسرحا قوميا بالفعل (١٦٠) - فإن غلبة الخطاب السياسي المباشر على خطاب طليمات النقدي قد بالميمن ثانيهما تأسيما حقيقيا (١٦٠).

(Y/E)

إذا كان تأثير ثورة يوليو ١٩٥٢ قد أثمر تحولات ملحوظة في خطابات النقد المصرى تبدى في معركة ١٩٥٤ حول وظيفة الأنب مما برز بوضوح في الانتقالة

السنانية من السنقالات الاتجاه الاجتماعي في النقد المصرى - فإن خطاب النقد المسترحي عسندُ الستيار الوضعي قد تبدت فيه أصداء مبكرة لتلك التحولات التي سبقت معركة ١٩٥٤. وريما بدأت هذه التحولات في النقد المسرحي قبل أن تبدأ ف، نقد الأنواع الأدبية الأخرى (٢٢). ولقد أعاد البارودي نقديم صيغته الأساسية عن مهمة المسرح الاجتماعية، وإن كان ذلك قد اقترن بسياق اجتماعي مختلف اإذ أخذ المناقد يستشمر تطابقه مع السلطة الجديدة، نتيجة اقتراب تصوراته القديمة من الدعوات التي كانت السلطة نتادي بها. ولهذا استشعر البارودي القوة في مطالبته المؤلفية المسرحيين بالتفاعل مع الشعب مؤكدا إأن معظم مؤلفينا لم يبرهنوا فيما مضي على ما يؤكد تعمقهم في معرفة متطلبات الفن المسرحي واستثمار طبيعته في أداء وظيفته مع أن هذه أبجديات لا غني عن معرفتها](٢٤)، ولذا أصبح التأكيد الضمني على جمالية المسرح هو المسلك الأساسي للبارودي نحو إعادة طرح صيغته عين مهمية المسرح الاجتماعية، وإذا كان البارودي قد كرر رفضه أن تستحقق تلك الدعوة بالدعوة المباشرة من على منبر المسرح أو بالوعظ، ملتقيا في هــذا مع مندور، فإنه أكد أن المصرح يحقق مهمته الاجتماعية [بالإيخاء الغني]^(٣٥)، شم قارن مقارنة مجدية بين ديكارت وموليير ليثبت فاعلية موليير في تحقيق مهمة السنقد الاجتماعي؛ فموليير، بتفاعله مع المجتمع واقتداره على الصياغة الجمالية، قد أخذ يصور شخصيات من طوائف المسيطرين على الحكم - من أغنياء ومترفين وسيدات صالونات فيما يحدد البارودي - ليبرز جوانب النفاق والادعاء في سلوكياتهم دون أن يقصد إلى مجرد الإضحاك بينما كان ديكارت - رغم آرائه العقلانية - حريصا على ترضية رجال الدين ، وكثير ا ما كان - كما يقول البارودي - يؤسّر حيس أفكاره التي يتوجس من معارضتهم لها .ويرد البارودي قسدرة مواير على تحقيق النقد الاجتماعي مبواسطة كومبدياته ،إلى فعالية المسرح الاجد اعية القائمة على تمثيله للمجتمع (٢٦) ويلتقى البارودي، في هذا، مع مندور في القدرة عملي المتماس أن الكوميديما أقدر على تحقيق مهمة النقد الاجتماعي، وا كان البارودي أقدر كثيرا على تحليل تلك المهمة وشرحها بأمثلة مختلفة (٢٧). بينم لم يتبد لدى هؤلاء النقاد أن ثمة مهمة أو مهام اجتماعية يمكن أن تقوم بها التراجيديا، وليس ثمة استثناء واحد يمكن أن يسجله دارس هذا الخطاب

مسوى مرة ولحدة أشار فيها البارودى إلى أن التراجيديا يمكن أن تكون ذات هدف الجسماعي، رغم أن طبيعتها – فيما يقرر البارودى نفسه – تأجى ذلك (٢٨) ولعل هذا يشير إلى أن خطاب هؤلاء النقاد في هذه الانتقالة – وربما في الانتقالات الستالية أبضنا – كان ينحو إلى الربط المباشر بين الكوميديا والمجتمع وبذلك حاول أن يلتمس المهام الاجتماعية المختلفة التي يمكن أن تقوم بها الكوميديا خاصة بينما لم يستطع اكتشاف إن كانت التراجيديا قد أدت – أو يمكن أن تؤدى – مهام اجستماعية وقدرن هذا الخطاب ببعض خطابات النقد الأوربي المعاصرة له – أو المستقدمة عليه زمنيا – يشير إلى أن التراجيديا تؤدى أيضا مهام اجتماعية مختلفة يتعزل بعضها في التأكيد على القيم الاجتماعية ، أو تصوير المجتمع تصويرا يجعله يتعرف أزماته، أو تقديم صورة الرؤى المتغيرة حول أهمية القوى الاجتماعية والفيرزيقية (٢٩) وإذا كانت هذه المهام لا يتم الكشف عنها إلا بواسطة تحليل نقدى يستد إلى مضاهيم وإجراءات نقدية تتمكن من تلمس الملاقات غير المباشرة بين السنراجيديا والمجتمع – فمن الواضح أن افتقاد نقاد التيار الوضعى المصرى إلى المغاهم والإجراءات هو الذي لم يمكنهم من إدراك المهام الاجتماعية التي يمكن أن تقوم بها التراجيديا.

ولقد انعكس التحول في الانتقالة الأولى حين كرر البارودي صيغته النقدية وقدرن بها مجموعة من الإضافات الدالة التي قدمها في سياق التقريق بين المسرح ووسائل التحسيير الأخرى من حيث الفاعلية الاجتماعية؛ إذ يقرر إأن هذاك فارقا ملموسا بيسن الفن المسرحي وبين سائر وسائل التمبير من حيث الإبانة والكشف ملموسا بيسن الفن المسرحي يمتاز عن غيره مسن المفكرين بالقدرة على التضخيم الذي لا يصل إلى حد المبائفة ، كما يمتاز بالقدرة على مخاطبة الجماهير مخاطبة تحليلية. ولاشك في أن التحليل أفعل في السنفوس من التوجيه الساقر، والمسرح وإن لم يكن في الأصل مجالا لبث الدعوات والأفكار المباشرة بين الجموع غير أنه بطبيعته فن اجتماعي الغاية والأداة معا، فهو بواسطة مجتمع مصغر فوق خشبة المسرح يصور المجتمع الكبير في الحياة فهو واضحنه والمجتمع الكبير في الحياة نصرواته وضرعاته ومنزله وميوله وآلامه تصويرا مجسما بحيث يبرز له العيوب ويحضه

على إصسلاحها، وهو بواسطة الشخصيات المسرحية يتناول المشكلات من كافة نواحيها تناولا مجسما كذلك بحيث تستتر فكرة المؤلف خلف هذه الشخصيات. وهو بواسطة الحسوار يوضسح الاتجاهات المختلفة في الموضوع الواحد لأته بعرض الفكسرة شم يقرنها بأضدادها وأشباهها حتى يتسنى المشاهدين بالمقارنة أن يتبينوا أوجسه الضسعف أو القوة فيها، وكم من أفكار كانت بحكم العرف وغيره عقائد راسخة ثم تناولها المسرح فاستطاع أن يبين ما فيها من سخف بفضل الحوار الذي يواجه الذهن بلحتمالات تهر رواسبه وتستيقي ما يؤيد البرهان فقط](12).

ويبين هذا النص الطويل الدال أن الإضافات الذي يقدمها البارودي تتمثل في مجموعة من الجمل الشارحة والمفسرة افتحوى الخطاب . وباستثناء بعض تعميمات البارودي غير الدقيقة – مثل تقريقه بين المسرح ووسائل التعبير الأخرى " ويتمثل الفارق...... تحليله "حيث لا يختص ذلك بالمسرح وحده بل ينطبق أيضا على السرواية في صيغتها التقليدية، وباستثناء جملة "وهو بواسطة مجتمع ... مجسما " السني تعد تكرارا واضحا لما قدمه البارودي من قبل – باستثناء هذه وتلك يكشف السنيس عين أن بقيسة الجمل الشارحة تؤدى دورا في الإبانة عن أن البارودي قد أصسبح أكدثر القيتدارا على تحقيق الربط بين مهمة المسرح الاجتماعية وبعض عناصد الصدياغة الجمالية المنس على فاعلية الحوار في تحقيق تلك المهمة خاصية ولم أن ثقي تحدولا في تأسيس خطاب البقد الاجتماعي يتمثل في إدراك خصوصية أداة الحوار في المسرح.

(Y/O)

إن محاولة ناقد التيار الوضعى بعد يوليو ١٩٥٧ مباشرة، إبراز الدعوة إلى قبلم المسرح بمهمته الاجتماعية قد انعكست على علاقة ذلك الناقد بمسرح ما قبل ١٩٥٢ فقد كان على ذلك الناقد ان يولجه السؤال : هل أدى المسرح المصرى، قبل ١٩٥٢ مهمــته الاجــتماعية ؟. وقد أدت محاولة الإجابة عن هذا السؤال إلى طرح بمـض الــنقاد تصوراتهم حول المهام الاجتماعية المختلفة المسرح، والتتليل على

ذلك قام هولاء النقاد بتقديم شواهد مختلفة من تاريخ المصرح الأوريي - بطبيعة الحال - تشير الى الإمكانات المختلفة التي يمثلكها المصرح وتمكنه من أداء مهامه الاجتماعية. ويكثف تأمل ما طرحه يعضهم - البارودي وطليمات تحديدا - عن إدر اكهم كمثيرا من العوائسق التي حالت بين المسرح المصرى وأداته مهامه الاجتماعية قبل ١٩٥٢، ويكلد نلك الإدراك أن يقترب من تصور مؤسسية المسرح دون أن يصروغ أصحابه هذا التصور صياغة مكتملة (٤١). ويدل هذا الإدراك على امتلاك هؤلاء النقاد حسا اجتماعيا - على درجة واضحة من العمق - يؤكد تأصل الفهسم الاجتماعي لديهم. ولعل تكرار البارودي تقديم صيغته عن المهام الاجتماعية للمسرح -- في هــذا السبياق الجديد - يشير إلى الإمكانات المختلفة التي تحملها صيغة البارودي - بصفة خاصة - والتي تتيح لها أن تستجيب للوضع الاجتماعي الجديد. ولكن من الواضح أن صيغة البارودي - ومصاحباتها النقدية من عناصر حيز ثبة و آلبات نقدية - تكشف علاقاتها عن سلبيات متعدة عاقت البارودي عن تأصيل خطاب نقدى فعال؛ فحين أخذ البارودي يعيد آراءه حول المهمة الاجتماعية للمسرح عباودت العناصر السابية في خطابه الظهور، فتبدى عنصرا الإنشائية والمنتعميم (٤٢) المستكرران في كثير من نصوصه. وإذا كان البارودي قد حاول أن يكشف عن جانب جديد من جوانب صيفته يتمثل في أن المسرح أيكاد ينفرد من بين سائر الفنون بقدرته على خلق الوعى الفردى والجماعي](٤٢) - فإنه - وبعد أن قدم أمثلة مختلفة، مختصرة من تاريخ المسرح الأوربي - قد قدم - فيما يشبه التفسير لتصوره ذلك - ما يشير إلى إدراكه أن تحقق هذه المهمة بتطلب من الكُتَّاب الفطنة إلى [أسرار وظيفة المسرح](21).

وإذا كان "خلق الوعى" قد أصبح عنصراً جديداً فى بنية صيفة البارودى، فإن هذا العنصر قد أكمل تلك الصيغة فلم تعد مهمة المسرح الاجتماعية قاصرة على كشفه الملبيات المختلفة فى المجتمع، بل أصبحت تضم جانباً بنائياً "إيجابياً".

وهدذا العنصر الجديد قد قاد البارودي إلى إدراك أن عدم قدرة المسرح المصرى -- قبل ١٩٥٢ -- على القيام بمهمة "خلق الوعى" يرجع إلى عدم تأصل المسرح في المجتمع المصرى (٥٠٠). وبينما اقترب البارودي من إدراك مؤسسية المسرح فإنه قد أخذ يفسرها على أساس " اللون الاقتصادي" أو "طريقة الارتزاق"

إذ إن الطريقة الستى يرتزق بها مجتمع ما نكسب ذلك المجتمع أسلوبا خاصا في المحيساة وتكون أخلاقياته وعواطفه ومثالياته تكوينا مناسبا مع هذا الأسلوب](⁽¹⁾ . وعلى أسساس هذا الفهسم حاول البارودى أن يبين العلاقة بين التغير في مهمة المسرح والتغير في المجتمع ككل عوقدم بعض الأمثلة الدالة على ذلك من تاريخ المسرح الأوروبي، يكشف تحليلها عن أن هذه العلاقة تتجلى - لدى البارودى، في المضمون، أساسا، ونادرا ما تتجلى في الشكل ((1)).

وإذا كانت مقولة "خلق إلو على تمثل عنصر الحددا في صبغة البار ودي فإن الآلب النقدية التي استخدمها الدارودي لتحقيق مؤولته تكشف عن الفعالية الحقيقية لهما ولصبغة البارودي في مجموعها إذ بتبدي أن البارودي قد استخدم آلية صياغة "الفكرة" صياغة موجرة، ثم الاستشهاد على تحققها بتقديم جملة أو جملتين من حبوار شخصيبة من إحدى المسرحيات - التي يرى البارودي أنها قد حققت هذه المهمة الاجتماعية أو ثلك - ونسبة هذا القول المقتبس إلى الشخصية أو إلى الكاتب عميا يجعل قول الشخصية الجزئي "تعبيرا" عن فكرة الكاتب، وكشفا - من ثم -عن واحدة من مهام المسرح الاجتماعية وتتحقق نلك الآلية بانتزاع الجملة الحوارية أو العبارات من سياقها النصى - صحيح أن ذلك السياق ليس غائبا تماما عن البارودي وغيره من الاجتماعيين، لكن المشكل أن هذا السياق يتحول إلى فكرة؛ محرد فكرة - و تُتَجاهل علاقاتها المتعددة بالسياقات النصية و الاجتماعية المتداخلة، لتستحول الى "شساهد دال يماثل شواهد الناقد واللغوى والبلاغي العربي القديم الذي كان يحتج - في معظم الأحيان - بالبيت الشعرى أو بالجملة وحدها منزوعة من سياقها. وتتكشف تلك الآلية لدى البارودي في نصوص دالة من قبيل قوله إقام الفن التمثيلي الحديث على بث الوعى في الأفراد والجموع ليدرك الجنس البشرى مزاياه الستى تجعل من الإنسان إنسانا. ويتجلى هذا في رواية "الإنسان والإنسان الأعلى " حيث يتساعل البطل: ما الذي صنع ذهني الوما هي مكوناته ان ما يميزني عن الحيوان إنني لا أعمل لحاجتي إلى العمل بل أعمل كذلك لحاجتي إلى أن أعرف ما أعمل. وإلا فإن الجهود التي أستهاكها تستهلكني وكأنما أقتل نفسي بنفسي.

ــ وقـــام الفن التعثيلي أيضا على النفاذ إلى لب المشكلات وكنه الحقيقة التي تخـــتفي خلف الغرور والخداع وحب الظهور ليتمنى للإنسان أن يميز بين الخبيث - وقام القان التمثيلي الحديث كذلك على مناوأة الطغيان والاستعباد كيلا يعمل الإنسان إلا فيما تؤهله له مواهبه من جهة ويعود على المجتمع بالنفع من جهة أخرى. ويبدو هذا في قول بطل رواية " قيصر وكليوبائرا " : إن أشد المآسى إيلاما أن يسخرك أناس أنانيون لأغراض وضيعة تتنافى مع الأغراض التي خلقتها الحياة لله إ(١٤٠).

وليست هذه الآلية سوى آلية متكررة لدى البارودى⁽⁴¹⁾ مما يؤكد تأصلها فى خطاب السنقدى، وإن كان من الواضح أن لها تجليات مختلفة عند نقاد آخرين فى الانتقالتين التاليتين، مما يؤكد أن تواترها يرتبط بدلالات تتعلق بمجمل توجهات الخطاب النقدى عندهم، وهذا ما ميتبدى فى نهاية هذا الدرس.

وليست الظواهر المختلفة المتبدية في خطاب على متولى صلاح من ركون إلى آلية المماثلة الحرفية بين الوقائع التاريخية والتشكيل المسرحي لها، ومن تقديم صباغات إنسانية ومن ميل إلى التعميمات (٥٠) – ليست جميعا إلا عناصر متجاوبة مع آليات البارودي مما يشير إلى صعوبة تأسيس خطاب نقدى فعال حول مهمة المسرح في هذه الانتقالة .

(٢/٦)

♦ الانتقالة الثانية: مندور وصيغ "الأدب الهادف" و "الأدب الملتزم"
 و"المسرح الهادف":

 والمسرح الهادف وإن كانت بعض عناصر هذه الصدغ تلتقى مع ما طرحه عبد القدار القط في الانتقالة ذاتها(10) وإذا كانت صياغة مندور هذه الصيغ ترتكن - أساسا - إلى وعبه بالمهام الاجتماعية المختلفة التى يؤديها المثقف - كاتبا كان أم ناقدا - فإنها تستند - على مستوى تأسيس الخطاب النقدى - إلى التمايز المفهومي الشدى يقيمه مندور بين المصطلحين المحوريين - من حيث شمولهما في نقده منذ الخمسينيات إلى وفاته في صايو ١٩٦٥ - وهما الواقعية النقدية و الواقعية الاشمنراكية، إذ إن التمايز المفهومي بينهما هو الأساس النظرى الذي يحدد مندور حمل الاشمار الذي يحدد مندور صد تحوليان الاشرية في صياغة مندور لهذا التمايز؛ بتبدى أولهما في الصياغة رصد تحوليان الاشتى في صياغة مندور لهذا التمايز؛ بتبدى أولهما في الصياغة كينابه من جوالية في العالم الاشتراكي" وظلت تتردد في كتاباته بعد ذلك(10). بينما يتبدي ثانيهما في صياغته لمصطلح النقد الأيديولوجي(20) حيث عمل - رغم يتحراره لكثير من تصوراته الأساسية - على أن يكون داعية إلى صيغة "الالتزام" كما صاغها ، مع حرصه - في الوقت نفسه - على التأكيد على أن الناقد لايصادر حرية الكانب.

يؤسس مندور تمييزه المفهومي بين الواقعية النتدية والواقعية الاشتراكية على أساس مفهومه هو عن ماهية كل منهما – من حيث علاقتهما بالكاتب في المقالم الأول، ومن حيث علاقتهما بالواقع الذي يصورانه في المقلم الثاني ، وعلى أساس تصوره المهمة التي يؤديها الأبب / المصرح في إطار كل مفهوم منهما ولم يكن مندور يستخدم – في البداية – تعيير الواقعية النقدية، بل كان يستخدم تعبير الواقعية النقدية، بل كان يستخدم تعبير الواقعية النقدية، بل كان يستخدم تعبير نظرة منشائمة لا تؤمن بالشرف أو المثالية، ونرى أن الشر هو الغالب على الحياة. وهي على هذا الوضع مذهب محزن ."..............................وهذه الواقعية تشق الحجب عن حقيقة الحياة ، ولكنها لاتبنل جهدا لتغييرها أو تحطيمها، أو إصلاح فاسدها ، لأنها ليست دعوة بل فن كاشف ، ومجابهة الواقع الدفين مهما يكن مؤلماً (١٠٠).

وإذا كان مصطاح الواقعية النقية قد نشأ - أساسا - في خطاب النقد المركسي ليشير إلى نمط الواقعية التي أنتجها أداء برجوازيون نقدوا المجتمعات البرجوازية من داخلها (٥٠) مما يشير إلى أن هذا المصطلح - في نشأته الأولى ، ثم في دلالته الأساسية - يرتبط بمنظور تاريخي وأيديواوجي هو المنظور الماركسي في دلالته الأساسية - يرتبط بمنظور تاريخي وأيديواوجي هو المنظور الذي صبيغ - المصطلح - على أساسه وإذلك كان توصيف مندور له توصيفا مُسطّحا نذلك المصطلح - على أساسه وإذلك كان توصيف مندور له توصيفا مُسطّحا الذلك المصطلح ، لاسيما فيما يتملق بماهية تلك الواقعية لا بمهمتها، وإذا كانت الواقعية الاستراكية - عند مندور - لا تختلف عن الواقعية النقدية في كونها أيكشف عن حقيقة هذا الراقع إلا أن اختلافها يتمثل في أنها إلدب هادف إلى مضمونها من حياة الشعب إلا أن روحها روح متفاتلة تؤمن بليجابية الإنسان وقدرته ، "......." وإنها "وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب إلا أن روحها روح متفاتلة تؤمن بليجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير ، وأن يضحي في مبيله بكل شئ في غير يأس ولا تشاؤه ولا مرارة مسرفة إلاها.

ومسن الواضع أن كسل السمات "الإيجابية" "الخلاقة" التي أسندها خطاب مندور إلى تسلك الواقعية الاشتراكية؛ مثل تفليب الخير، الثقة بالإنسان وقدراته، الستفاؤل، الإيمسان بإيجابية الإنسان - كل هذه السمات - فيما عدا أولها - تنتمى، بالفعل، إلى مفهوم الواقعية الاشتراكية، ولكنها تفقد دلالتها الحقيقية حين يتم تقديمها تقديمسا قاتما على إزاحة المنظور الأيديولوجي القار في ذلك المفهوم، والذي تتحدد هذه السمات - بمعناها الدقيق في خطاب النقد الماركسي - على أساسه (١٥٠).

إن نلك الإزاحة التي نتجلى في خطاب مندور حول الواقعية الاشتراكية إنما تستجاوب مع تركيزه على أن نلك الواقعية الاشتراكية تعتمد على تصوير "ما يمكن أن يحدث ويذلك لا تخرج عن المعقولية (٢٠٠)، ومن ثم يصبح أدبها [أدبا معقولاً مفساكلاً للحياة، وبالتالى صافقاً (٢٠٠)، وليس ذلك الفهم الذي قدمه مندور المواقعية الاشستراكيد مسوى فهسم أخسلاقي كلاسيكي (١١) يقوم على إخضاعها لمقولة من المقولات الجوهرية في خطاب مندور النقدى، وهي مقولة المشاكلة أو مشابهة الفن لواقع الحياة (٢١)؛ تلك المقولة التي كان مندور يفسرها، دائماً، تفسيراً كلاسيكياً بنزع للى فهم المشاكلة بوصفها الملامح الإنسانية الثابنة التي يشترك فيها البشر معظمهم و لحلهم، والحتى تستعالى على الزمان والمكان (١٦). بينما قدم لوكاتش - فى فترة معاصدرة امسندور - فهما لتلك المشاكلة فى إطار مقولة الممكن الذى يتشكل من المجولاب المجردة والعينية فى حياة الإنسان الاجتماعي، وتكون هذه الجوانب - فى تسرابطها واختلاقها وتتاقضها - حقيقة الحياة. ولأن ذلك "الممكن" بجمع بين العام والخاص: المشترك، والنسبى الناتج عن مرحلة تاريخية اجتماعية محددة - فإنه يصديح [أغنى من الواقع](١٠). وإذا كان [الأنب الواقعي يصور - بوصفه انعكاسا أميسناً للواقع الموصدوعي - الممكنات المجردة والعينية للإنسان فى اتصالها وتناقضها الحقيقي](١٠) في ان ذلك التصوير يعتمد على أن حقائق الحياة وأوراها الموضدوعية تشكل المسرط الضروري الممكن إنه إن نلك الحقائق الحياة وأوراها تاريخية اجتماعية، وبذلك يتطلب تصوير الممكن إنصويراً محدداً لإنسان محدد في علاقات محددة بالعالم الخارجي](١٠).

ولقد أسمن مندور على تمبيزه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية صيغة النقدية الثلاث المحددة لمهفة الأنب / المصرح، وهي صعغة: الأدب الهادف، والمسرح الهادف، والأدب الملتزم، وإن كانت الصيغة الأخيرة قد تبدت على السماد والمسرح الهادف، والأدب الملتزم، وإن كانت الصيغة الأخيرة قد تبدت على السماد الأبيرولدوجي". وفي محاولة مندوز بلورة صيغة "الأدب الهادف" ارتكن أساساً - إلى آلية الستوفيق (١٠) الستي استخدمها للجمع بين بعض ما تدعو اليه الوجودية وبعض ما تدعو اليه الاشتراكية. ولقد حدد مندور ما يأخذه من الوجودية بأنه دعوتها إلى التحرر من القيم المتوارثة البالية](١٠)، ولكنه - لتوفيقيته الأخلاقية - رفض المضى مع هذه الدعوة إلى نهايتها معلاً ذلك بأن في ماضينا ما هو خير "للدين" ولا نمنطيع التخلي عنه (١٠)، بينما حدد ما يأخذه من الواقعية الاشتراكية بأنه الله الواقعية الإشتراكية بأنه الله القيم الله المناس أو القنول أو التشاؤم (١٠). ويتجاوب ذلك الشرط الأخير الذي حدده مندور مع ما كان يكرره أو التشاء من أن التقاؤل عنصر أساسي في الوقعية الاشتراكية.

وبذلك شكل مندور صيغتى الأدب الهادف والممرح الهادف تشكيلاً فاتماً على النوفيق بين عناصر مختلفة من خطابات متناقضة، دون أن يقتدر خطابه على لاراك أن الترفيق - إن كان سبيلاً لتشكيل صيغة نقية أو فكرية ما - فإنه لابد أن يستند إلى الوعى النقدى بدور كل عنصر من هذه العناصر في سياقه الأصلى - نظرية كان أم خطاباً - مما يحدد إمكانات إخراج ذلك العنصر من سياقه الأصلى وضمه إلى سياق جديد مغاير.

وإذا كان مندور قد اعتمد - في تشكيله تلك الصيفتين - على آلية التوفيق، فإنه كان ببرر ممعاه هذا بتصوره هو الاحتياجات الواقع المصرى؛ ومن ثم لا ينفى الحاجة إلى واقعية البناء لكنه يتكىء، كثيراً، على واقعية النقد من منطلق إأن وضحاحنا السراهن لا يبيح لنا أن ندعو إلى التفاول المطلق وأن نصدف عن واقعية السنقد والكشف عن عن نقاتص السنفس وأوضارها، ومادام مجتمعنا لا تزال فيه الشخصيات الفاسدة أو السلبية أو الانهزامية فإنه من الحمق السكوت عنها، أو لوم من يصورونها من أدباتنا وفنانينا، وذلك بحكم أنها لا تزال جزءاً من واقع حياتنا،

ولقــد قدم القط أيضاً بعض العناصر التي صاغها مندور في صيغتيه نلك، وإن لم يشكل ما قدمه في صيغة نقدية ذات شمول(٣٠).

واقد برزت صيغة الأدب الملتزم أو الالتزام في خطاب مندور – بوضوح – فوصا أسماه هو نفسه مرحلة النقد الأيديولوجي (١٤) و لا تكاد تلك الصيغة تختلف عصن صديغة الأدب المهادف إلا في تحول مندور النقد من موقف الشارح المفسر فقط، إلى موقف جديد أقرب إلى موقف "الداعية" أو ما يسميه هو التوجيه، دون أن يتخالى عسن الشرح "والتقسير" مما جعله يفسر النزام الكاتب بأنه يعنى ضرورة استجابة الكاتب لحاجات عصره وقيم مجتمعه، ولكى يتحقق ذلك يجب – فيما يرى مستورح – أن يسدرك الكساتب بداية ً – وضعه الحقيقي في المجتمع ومسئوليته إذاءه (١٠٠٠). بيما يصبح الناقد هو المفسر الشارح لتلك المسئولية.

وإذا كــان مــندور قد دعا – فى صيغته الجديدة - إلى الاهتمام بالمضمون فإنــه كان يصر – فى الوقت نفسه – على الاهتمام بـــ "الصياغة الفنية" إذ إن القيم الفينية والجمالية عنده ليست سوى وسيلة لتوصيل المضمون إقالأنب أو الفن بغير القيم الجمالية لا يفقد طلبعه الجمالي المميز فحسب ، بل يفقد أيضاً فاعليته لأن تلك القيم الفنية والجمالية هي التي تفتح أمامه العقول والقلوب](^(٧).

(1/2)

إن الكشف عن كيفية تطبيق مندور المهام الاجتماعية المختلفة للأنب/ الممسرح والتي ضمنها صيغه الثلاث: الأنب الهادف، والمسرح الهادف، والأنب الملتزم، يقتضى تحليل نتاجاته النقدية التي تناول فيها مسرحيات مصرية: نصوصاً كانت أم عروضاً، والكشف عن الآليات النقدية المختلفة التي صاغها أو استخدمها لإرساء صيغه تلك في إطار سياق النقد الاجتماعي، ولمل من قبيل التكرار الإشارة إلى أن الآليات النقدية هي الكاشف الحقيقي عن هوية الصدغ النقدية.

ويبدو الكم الأكبر من مقالات مندور حول المصرحيات المصرية (1977 - 1978) داخـــلاً في إطــار النقد الاجتماعي؛ فمن بين مقالاته التي أعيد نشرها في كــتابه أفي المسـرح المعاصــر " هناك ثلاث عشرة مقالة نتاول فيها مندور عشر مسـرحيات مختلفة (۱۹۷۳) ماول فيها الكثيف عن المهمة الاجتماعية التي تؤديها كل مسـرحية. كما أن نقد مندور المسرحيات الحكيم في كتابه "مسرح توفيق الحكيم" قد بـرز فيــه أيضـــا الــبحث نفسه عن المهمة الاجتماعية الممسرح، أو نفسير بعض ظواهــر مسـرح الحكيم نفسير أ اجتماعياً ما(۱۹۷۸). ورغم ذلك فإن عداً من مقالات مـندور حــول المسرحيات المصرية (۱۹۷۷ – ۱۹۹۳) يخلو – بوضوح - من التوجه الاجتماعي (۱۹۷۷ – ۱۹۹۳) يخلو – بوضوح - من التوجه الاجتماعي (۱۹۷۷ – ۱۹۹۳) يخلو – بوضوح - من تتحقق – الحياناً – بسبب سيادة عنصر واحد من عنصريها.

وتتقدم آلية تحديد مضمون المسرحية الآليات النقدية التى يستخدمها مندور؛
وبقدر مما يكشف هذا المنقدم عن التجاوب بين هذه الآلية وبين تقديم مندور
للمضمون في صميغه النقدية حول مهمة الأنب/ المسرح - فإنه هو الذي يفسر
للعلاقمة بين هذه الآلية والآليات النقدية الأخرى في خطاب مندور؛ بمعنى أن آلية
تحديد المضمون - لتقدمها وفاعليتها في خطاب مندور - تُحوّل الآليات الأخرى

الى يَو الله لها؛ مما يجعل تلك الآلية تؤثر في هذه التوابع أكثر مما تتأثر بها.. ولكن خطاب مندور يكاد يراوح بين ثلك الآلية وآلية أخرى، هم آلية تحديد موضوع المسرحية. ولعل العمومية والساطة "النسبية" التي تنطوى عليهما هاتان الآليتان تفسير إن كيثرة تواتر هما في خطاب مندور؛ فمسرحية مثل "الناس اللي فوق" هي عرض لقضية لجنماعية" هي إقضية التغييرات التي أحدثتها ثورتنا الأخيرة في البناء الطبقي لمجتمعنا، وفي عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث وبخاصة طبقة "الناس اللي تحت" وهي طبقة لم يكن المؤلف يستطيم أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقايتها وأخلاقها وما طرأ عليهما من تغيير لا يمكن أن تتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخربين](٨٠). وقد يكون موضوع مسرحية "الناس اللي تحت" أو مضمونها [سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة ولا تسزال في بلادنا والتي لا نزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديدة في حياتنا](٨١). بينما تقدم مسرحية "المحروسة" [معالجة لواقع حياة جمهورنا في ظل العهد الملكي البائد حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمه، وأصبح ممثلو السلطة في مراكل الأرياف التي تقم بها تفاتيش ملكية لا هم لهم إلا إرضاء "جلالته" وأتباعه وعلى الأصبح زبانيته واعتبار الشعب مجرد حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم](٨٠). وحستى حيسن تكون مسرحية مثل "ملك القطن" ليست - فيما يرى مندور - ليست مسرحية بل مجرد لوحة اجتماعية، فإن تلك اللوحة الاجتماعية تستمد أهميتها من تصبويرها إحالية فعيلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهاداً مرير لكي يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك](٨٣).

وإذا كانت تاك الآلية قد تكررت دائماً في تعامل مندور مع نماذج أخرى كانيرة (١٨٠) فمن الضروى ملاحظة أن خطاب مندور كاني وقرن اتكاءه عليها باستخدامه بعض الأوصاف الجزئية أو المبتعرة للإشارة إلى النوع أو إلى المهمة؛ فتوصف مسرحية بأنها إكوميديا هادفة أ^(٥٥)، بينما توصف أخرى بأنها إكوميديا ذات رمسالة (١٩٠١)، في حين توصف ثالثة بأنها ذات [هدف اجتماعي واضح] (١٩٠١)، ولما كانت هذه الأوصاف ترتبط – من حيث دلالتها – بالصبغ النقدية التي يتحرك – في الطارها – خطاب مندور، فإنها تصبح بمثابة "المفتاح" الذي يعي المثلقي، بواسطته، على الغور إيجابية هذه المعدرجية أو ذلك.

وتبدو آلية وصف الشخصيات الرئيسية - أو في معظم الأحيان الشخصية أو الشخصيتين الرئيسيتين - وتلخيص الأفعال المختلفة التي قامت بها آلبة "تلجعة" تقوم - من ناحية - بتدعيم آلية تحديد المضمون، وبتقعيلها في مجال علاقة الناقد بالمتلقى، من ناحية ثانية. وتتحقق تلك الفاعلية بتنقيق مندور في تحديد الانتماء الاجهاماعي أو الطبقي للشخصية المسرحية؛ إذ إن تحديد ذلك الانتماء وسيلة من وسائل مندور للكثف عن مضمون المسرحية، أو رؤية المؤلف أحياناً. وتكرار هــذه الوسيلة إنما بشير إلى أن القار في خطاب مندور هو تصور ضمني مؤداه المنظر إلى المسرحية بوصفها صورة مصغرة من المجتمع الذي تشير إليه - وهو مجنمع منا قبل ١٩٥٧ - ممنا جعل من تحديد الانتماء الاجتماعي أو الطبقي الشخصية وسيلة للكشيف عن المضمون "النقدي" أو "التقدمي" للمسرحيات التي تتاولها مندور . وهذا ما تكرر لدى مندور في نصوص دالة بوضوح؛ فعنده أن سعد الدين وهبه قد جمد - في مسرحيته "المحروسة" - سلبيات سلطة ما قبل ١٩٥٢ -[هــذه السلطة الفاسدة في شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذي لا همَّ له إلا ارضماء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لا يتنازلون عن أرضهم لتضيم للتفييش، أو عمال الزراعة المساكين الذين لا ينالون أجرهم من التقايش، وإذا طالبه اب ساقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيدين بالحيال مسوقين سوق الأغنام](٨٨). بينما يتبدى - عند مندور - أن نعمان عاشور في مسرحيته "الـناس الـلي فوق" يرى إأن الطبقة الوسطى هي التي استطاعت المشورة أن تحرر - حقاً - عقليتها من رواسب الماضى وبخاصة الجيل الجديد من أبيناء تسلك الطبقة. وذلك لأتنا وإن كنا نرى الست سكينة بنت الطبقة الوسطى لا نقبل أن تتزوج بنتها جمالات من أنور - بحكم تقدمها في السن وتحجر عقليتها -إلا أن جمال وحسن يرحبان بهذا الزواج ويوافقان عليه رغم أنف أمهما التي لا تــز ال متخــلفة عــن ركب الزمن (٨٩). وليس هذان النصان سوى نمونجين لتلك النصوص المتكررة بكثرة لدى مندور (١٠).

ولم يقتصر بروز آلية وصف الشخصية المسرحية على المقالات التي تناول فيها مندور عروضاً مسرحية، بل شاعت أيضاً في تناوله لنصوص المسرحيات (۱۱) مما يدل على فعاليتها في خطابة النقدى.

ومن الواضح أن تعامل خطاب مندور مع الشخصية المسرحية وسيلة لتحديد مضحون المسرحية قد تبدي في ألبة أخرى استخدمها مندور كثيراً، هي آلية الاستدلال بشخصيبة حيامل البرأي؛ وقد بيَّن مندور - قبل أن يتحول إلى النقد المسجر هي التطبيقي - أن كاتب الكوميديا يستطيع أن يجعل إحدى شخصيات مسرحيته نتقل آراءه إلى الجمهور، وأن هذه الشخصية تسمى حامل الرأي(٩٢)، وقد استخدم مندور آلية الاستدلال بتلك الشخصية من أجل إثبات "صحة" المضامين البتى افترضها للمسرحيات التي تتاولها، وبرزت لديه تلك الآلية كلما وحد أن ثمة إمكانية للحديث عن وجود تلك المخصية في هذه المسرحيات، ولم تتوقف فعالية تلك الآلية في خطاب مندور على ذلك، بل جعل منها مندور وسيلة هادفة إلى إقناع المتلقر بـ "صحة" استخلاصه المضامين المسرحيات؛ فإذا كان نعمان عاشور جعل مسرحيته "الله البلي تحت" أثدال على أن مصر الجديدة - أي مصر ما بعد السنورة - خيسر من مصر القديمة أي مصر ما قبل النورة (٩٢) فإنه قد [جعل من الاستاذ رجائي حامل "الرسالة" التي أراد أن يؤديها وهي التغير الأساسي الذي طرأ عملي مصمر بفضل الثورة وجعل منها مصر قديمة ومصر حديثة ((١٠) . و إذا كان نعمان عاشور في مسرحيته "صنف الحريم" قد أراد أن يعالج إمشكلة مزمنة هي مشكلة تعدد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة (١٥٠) فإنه إيعالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق المرحلة التي نعيشها اليوم فهو لا يحمل الرجال مستولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها للنساء. فقد اتخذ نعمان عاشور في إيراز هذا حيسلة مسرحية كان موليير يستخدمها من قبل وهي اتخاذ إحدى الشخصيات وسيلة للتعبير عن رأيه الخاص، ويسمى النقاد هذه الوسيلة باسم حامل الرأي](٦٠). وبعد أن لخيص مندور أفعال شخصية تو ال/ حامل الرأي في هذه المعبر حية أشار الير صدور بعسض التصرفات التي "لا يليق" أن تصدر منها مبيناً أن هذه التصرفات إنذهب بقيمة أقوالها الواعية المستنيرة التي تعير عن رأى المؤلف في مشكلة تعدد الزوجات وتفشى الطلاق في أسرتها إ(١٧).

صحيح أن استخدام آلية الاستدلال عبر شخصية حامل الرأى يرجع إلى ما في تلك المسرحيات من مباشرة ناتجة عن لحظتها التاريخية الاجتماعية، لكن من الصحيح ليضاً أن هذه الآلية - في علاقتها بكل الآليات النقدية التي استخدمها مسندور - إنصا تشير إلى أن تصور مندور لكيفية تحقيق مسرحية ما المهمة الاجتماعية إنما يكاد ينصرف إلى المهام والدلالات المباشرة التي يسعى الناقد إلى المتاصيه بآليات نقديمة باحثة - بالدرجة الأولى - عن المضمون الذي ينحل، بدوره، إلى ممرد فكرة أو مجموعة من الأفكار. وإذا كانت مهمة تلك الآليات على مستوى بنية الخطاب النقدي عند مندور - الكشف عن المضمون مما يشير إلى تجاوبها مع تقديمه المضمون - فإن عدم اهتمام مندور بدراسة أو تحليل الأشكال المختلفة وعناصرها في المسرحيات التي تتاولها إنما يكشف، بوضوح، الأبيونوجية، من ناحية، والدعوة المرفوعة في "النقد عن التسليقية من ناحية، والدعوة المرفوعة في "النقد الأبيونوجي" من ضرورة الاهتمام بالصياغة الجمالية/ الفنية، واعتبارها ضمانا الأبيونوجيقيق لمسرح / الأدب مهامه الاجتماعية، من ناحية ثانية... ولكن هذا التتاقض المتعدة لدى أولئك النقاد ستتجلى، جميعاً، في المسرح إلى المسرح ليهم.

(0)

الانتقالة الثالثة: النقاش وصيغة الاشتراكية:

طرح التيار الوضعى صيغة الأشراكية بوصفها أقدر على تحقيق المهمة الاجتماعية للممرح، وتبدو كثير من عناصر هذه الصيغة استعادة لما قدمته صيغتا الالتزلم والمسرح الهادف عند محمد مندور. وكان النقاش هو أكثر من اهتم بتقديم هذه الصيغة (١٨٠). ورغم عدم اختلاف صيغته – في كثير من عناصرها عن الصيغ المختلفة التي قدمها مندور – فإن الفارق الجنرى بينهما يتمثل في أن الاشتراكية أصبحت الأفق الذهني المحدد، والفعال، الذي حدد النقاش – على أساسه – صيغته تلك، ولذلك اعتمد النقاش في إعلانه صياغة كثير من عناصر صيغ مندور على تبرير هذه العناصر من منظور تصوره للاشتراكية. وقد حدد النقاش عدة عناصر

يمثل اجتماعها معاً في النتاج المسرحي تحقيقاً لصيغته، وتكاد يتركز معظمها حول المسادة والمضمون، ثم حول كيفية صياغتهما . وينطلب النقاش من الكاتب أن يخضع الحوادث والعواطف كلها المنطق العقل، وأن يلجأ إلى التحليل العلمي الذي يجعله قادراً على أن يبين – فنياً – الدوافع الواقعية والنصية المختلفة التي تحرك كل موقعف مسن مواقف المسرحية (١١)، وأن يدخل الكاتب – في عمله الفني حشخصصيات من أبناء الشعب، أو يصور حياة الرجل العادي (١١٠). كما يرى النقاش ضسرورة أن يدعو الكاتب إلى تقدير القيم كالتي يقوم عليها المجتمع "السليم" مثل ضمان المناهد"،

ف إذا ما استطاع الكاتب استخدام هذه العناصر المختلفة، فإن صيغة النقاش تكستمل بتحقيق المهمة الاجتماعية للمسرح؛ حيث يصبح الكاتب قادراً على كشف بعض التاقضات الاجتماعية، أو تصوير المأساة الاجتماعية والبحث عن حل لها، مع الوعى بجذور ها الاقتصادية والملوكية، أو كشف الواقع الاجتماعي بعنف وقسوة (١٠١).

وفى صياغة النقاش صيغته تلك لجأ إلى استخدام آلينين متواترتين لدى نقاد هذا الاتجاه، وهما : آلية الاستشهاد بجمل من حوار بعض الشخصيات التدليل على الفكرة الستى يستوخى إثباتها. ثم آلية المقابلة التى نقام على أساس تحديد الانتماء الاجستماعى والطبقى لشخصيات المسرحية - ولا سيما الرئيسية منها - ثم البحث عن الدلالة الاجتماعية لكيفية تصوير الكاتب إياها (١٠٠٠).

وفي كل عسليات صياغة النقاش صيغته تلك كان يستد إلى تبرير كل عنصر من عناصرها بعنصر مقابل له من عناصر الاشتراكية (١٠٤) وفي هذا تختلف صيغته عن صيغ مندور. (1)

+ التيار الماركسي الأولى في انتقالته الأولى: لويس عوض وصيفة الانعكاس:

ينبسني منظور أويس عوض إلى الأدب والفن في هذه الانتقالة على أساس المسلة الحتمية بينه وبين المجتمع، غير أن فهمه المجتمع في هذه الانتقالة يتحدد على أساس أنه أقرب ما يكون إلى تركيب من طبقات مختلفة، متعارضة في الأساس، توجد إحداها في قمة ذلك التركيب، تتلوها الطبقات الأخرى. وما يحدد لكــل طبقة موقعها في هذا التركيب إنما هو الأساس المادي الاقتصادي الذي تستند إليه تلك الطبقة (١٠٠). و بذلك يكاد بأخذ – في مفهومه ذلك – من التصور المار كسي التقليدي المجتمع الإلحاح على الطبيعة الطبقية للمجتمع وإقامتها على أساس قاعدة مادية اقتصادية، و هذا العنصر هو الذي يشكل الجذر شبه الماركسي في تصورات لويس عـوض الـنقدية وفي مجمل خطابه في هذه المرحلة. ويتجلى هذا الجذر تجليات مختلفة في خطابه؛ فهو يفس التحولات الفنية أو الأدبية بالتحولات الطبقية: الاجهتماعية؛ فيستتكر - على سبيل المثال - تصور مؤرخي الأنب النبن بفسرون حركة الرجعية أو الحنين إلى العصور الوسطى على أنها مجرد تحول في الذوق أو الموضية ناتج عن عوامل ذاتية، ويطرح تصوره البديل للأساس الذي يتم عليه ذلك التحول ، في خطاب نقدى يستند إلى "القطع واليقين" - وهي سمة متجلية في خطابه في هذه الانتقالة - إذ يقرر إكلا إنما يتم هذا التحول في المذهب وفي الذوق حيان تجاد في المجتمع تطور ات تدعو إليه والتطور المادي الذي جد في المجتمع الانجليزي يومئذ فجعل الطبقة الحاكمة وأبواقها من المفكرين والكتاب تتحول هكذا من السنقيض ومن حضارة التفكير السليم والذوق السليم إلى حضارة لا تؤمن بالسلامة في التفكير أو في الذوق، هذا التطور المادي كان الانقلاب الصناعي، أو مقدماته على الأقلى الأسار ١٠٠١).

وإذا كان لويس عوض قد جعل الانقلاب الصناعي عاملاً محورياً وموسعاً في مقدماته السابر وميثيوس طليقاً ((۱۰۷ – فإن تركيزه الواضح على دور الطبقة المسلطرة في بانية اجاتماعية محددة، وعدم استخدامه مفهوم المجتمع بالمعنى المطـاق والعـام - كما يتبدى عند ممثلى النيار الوضعى من معاصريه - يشيران إلى تبلور الفهم الطبقي واستقراره في خطابه النقدى.

ويرتبط بذلك الفهم الطبقي تجل واضح من تجاياته يتمثل في الحاح لويس عوض على أن الأبب "تعبير" عن أيدولوجيا الطبقة التي تُنتجه؛ صحيح أن لويس عبوض ليم يقيدم درساً لمختلف عناصر الأيديولوجيا المتجلية في أي نتاج أدبي درسيه، لكين الواضح أيضاً أنه استطاع أن يلتمس عبداً من عناصر الأيديولوجيا المتجلية في الأدب، كما أدرك أن اختلاف أبديولوجيات الطبقات المتعددة - في مجــتمع واحد وفي لحظة أو مرحلة واحدة من حياة ذلك المجتمع - هو الذي يفسر الاختلافات بين أدباء ينتمون إلى مرحلة واحدة أو مراحل متصلة أو متعاقبة؛ إذ إن [المقياس الأوحد الذي نقيس به الأدب في عصر البرجوازية عصر الثورة الفرنسية وما بعدها، همو مقياس الفردية وما يتبعها من تأليه للحرية وإيمان بالاحساس الذاتي. وهو مقياس يتحقق في الأدب الانجليزي الذي نبع من فيض سينسر ورجع أو دعـا إلى الرجعية إلى العصبور الوسطى،، يتحقق في أدب ور دزوير ث وبيرون وشلى وكيس، ولا يتحقق في أنب سكوت وأسلاقه وأخلاقه، فأنب سكوت وأنب أسلافه خط قوطي طويل في الأنب الإنجليزي ببدأ بسبنسر في القرن السادس عشر وينستهي بستوماس ستيرنز اليوت في القرن العشرين "..... وأي تبويب لهؤلاء الأرستقر اطبين المضمطين مع البرجو ازبين الناميين خلط في التقييم لا منشأ له الإ افتقاد نقاد الأدب ومؤرخيه إلى منهج علمي يكشف لهم عن جوهر الحركات الأدبية فيميزوا به الصلب من الأصيل والعرض من الدخيل (١٠٠٨). وبقدر ما يكشف هذا التنص – عبلي طولينه – عين تأكيد لويس عوض على دور بعض عناصر الأيديولوجيسا في التمييز بين الاتجاهات الأدبية التي تنتمي إلى عصر أو أكثر من عصمور أدب ما - فإن هذا التأكيد يعد من ناحية ثانية تدعيما للفهم الطبقى لماكتب الدى طرحه في مقدمته لد "بروميثيوس طليقاً"(١٠٩) فكان [أول تقديم حقيقي للفهم الطبقي للأدب، والفن والفكر في النقد العربي الحديث(١١٠).

ولقد دعم لويس عوض هذا الفهم الطبقى للأدب بتوظيفه عدداً من المناصر الجدرائية - في خطابه النقدى - يكاد معظمها يرتبط بدور الأبديواوجيا؛ من حيث وظائفها المختلفة، سواء في علاقتها بالطبقة التي تنتجها في لحظة زمانية ما، أو

فى تأثيرها على الطبقات الأخرى الذى تعايش اللحظة ذاتها. فلويس عوض ببين أن التعكساس أبديواوجيا طبقة ما فى فكرها قد يسبق انعكاسها فى ادبها، نتيجة إدر الك منتجى تلك الأبديواوجيا عجز الف - لحياناً - عن أن يكون "لتعبير الأوفى" عن تلك الأبديواوجيا عجز الفن - لحياناً - عن أن يكون "لتعبير الأوفى" عن على الأبديواوجيا - فى مجتمع ما على أساس ملكية وسائل الإنتاج، وكيفية استخدام الأبديواوجيا - فى مجتمع ما استخداماً طبقياً واعياً؛ فهو يحدد التكوين الاجتماعى الطبقى المبرجوازية الصغيرة على أساس دورها فى عملية الإنتاج، ثم ينتقل إلى تحديد عناصر الأبديواوجيا الذي تقومان بها - وهى : بغض الآلة، وتحميل الانقلاب الصناعي نبعات الكوارث الذي تتول بها، مما يشير إلى أن هذه العناصر نتاج الوضع المادى لتلك الطبقة، ويقوده هذا إلى تحديد الدور الذى تقوم به البرجوازية الصغيرة فى نمييع الصراع الطبقي، هذا إلى ضوء هذا يفسر ويكشف عن الأبديولوجيا أو الأفكار الذي استخدمتها فى ذلك، وفى ضوء هذا يفسر الابشتر اكبة المسبحية المساعلة المستحية المسبحية المساعلة المستحية المسبحية المسبحية المسبحية المسبحية المسبحية المساعات المستحية المساعلة المستحية المستحية المستحية المسبحية المسبحية المسبحية المسبحية المستحية ال

إن دارس خطاب لويس عوض لابد أن تلفته قدرة لويس عوض على تقديم او بالأحرى استخدام - بعض الصياغات الماركسية الأساسية ذات الطبيعة الشاملة الستى تعد أدوات تقسيرية لفهم التاريخ الاجتماعي؛ من ذلك لإراكه لدور الشامنظور البطبية من وقلك لإراكه لدور السنظور البطبية من وقلك إلا المنظور البطبية من المنافور الطبقي يملى على كل طبقة أن تتصور نفسها أنها والمجتمع سواء، وأن مصير الإنسانية مرتبط بمصيرها (١١٠)، أو تقسيره لموقف البرجوازية السخيرة من الصراع بين العمال والرأسمالية (١١٠)، أو تعديده للدور السلبي الذي تقسوم به فلسفات البرجوازية الصغيرة في تأثيرها على العمال (١١٠).... ففي كل هذه الجوانب تتبدى الصياغات الماركسية الشاملة جهيرة، من ناحية، وكاشفة - من منظور دورها في بنية الخطاب النقدي عند لويس عوض - أن الفهم الطبقي الذي مسنظور دورها في بنية الخطاب النقدي عند لويس عوض - أن الفهم الطبقي الذي عصر تدعمه - بعمق - عناصر متعددة ومهمة في بنية ذلك الخطاب من ناحية ثانية.

ومن الواضح أن الاهتمام الكبير الذي أعطاه لويس عوض – في تصوراته النقدية في مرحلته الأولى – للأدوار المختلفة التي تقوم بها الأيديولوجيا في الأنب والفكر، هـو الـذى يشـير إلى إمكانية قرن خطابه النقدى بخطاب كريستوفر كودويـل" الـذى يعد أيضاً نموذجاً للناقد الماركسى الأولى، ويلتقى خطاب لويس عوض مع خطاب كودويل فى جعل الأبديولوجيا الماركسية هى الأفق الذهنى الذى يتحرك الناقد فى إطاره حين يفسر الأعمال الفنية ويتّقيم روى كتابها (١١١).

(1/1)

لكن خطاب أويس عوص لم يكن - رغم بروز التجابات الماركمية المختلفة في بنيته - تجاور ثلك فيسه - خطاباً ماركميا خالصاً ولا ثمة عناصر مختلفة - في بنيته - تجاور ثلك التجليات الماركمية مما يقلل من قدرة منتج الخطاب على صياغة تصورات نظرية مناسكة. وثمة عنصران متوائران أكثر من غيرهما من العناصر. يتمثل أولهما في السنظر إلى الأنب/ الفن بوصفه تعبيراً عن روح العصر، ويتكرر هذا العنصر كسيراً سواء في مقدماته الساقل الشعر أو مقدمته السائرية ورغم أن لويسم عليقاً (۱۱۷۰). فإنه قد ظل يستخدمه كما استخدمه "تين" للإشارة إلى السعمات المرحلة زمنية (۱۱۱)، وإن ظلت دلالة ذلك المفهوم غامضة كما كانت كذلك، في كثير من استخدامات "تين" له المناسرة المنا

وأسا تاتيهما فيتمثل في النظر إلى الأدب بوصفه تعبيراً عن المجتمع، أو عما يحدث فيه. وتتواتر لدى لويس عوض نصوص كاشفة عن تكر ار هذا العنصر في خطابه؛ في [قصلة المجتمع الفكتوري نراها واضحة في الأدب الانجليزي وضوحها في التاريخ الانجليزي [(۱۲۱)، وضوحها فقد [عبر الأدب الانجليزي عن حياة المجتمع الانجليزي في عصر البرجوازية [(۱۲۲)، فضلاً عن نصوص أخري (۱۲۲)، تكشف عن أن الأدب تعليير عن المجتمع طبقاً للفهم الذي يقدمه الوضعيون لا الماركسيون.

كما أن ثمة عناصر أخرى مناقضة للفهم الطبقى (١٢٤) وإن كانت أقل فاعلية في خطاب لويس عوض.

(٢/٦)

إن تحديد مهمة المسرح عند لويس عوض وكيفيات تدليله عليها يمكن أن تكشف عما قدمه ممثل النيار الماركسي الأولى في انتقالته الأولى.

ويتبدى من تطبيقات لويس عوض النقدية على مسرحيات الجليزية أو أو روبية حديثة أن مهمة المسرح عنده تتمثل في عكسه قيم الطبقة الناهضة، وهذا ما يتجلى في شرح لويس عوض لوصفه مسرح ليسن بأنه [مسرح الرجل المحادي] (١٠٠). وهـو ينطبق - لديه أيضاً - على درامات شو؛ حيث يشرح لويس عوض هـذا التعبير بتحديد الأساس الاجتماعي الذي جمل الرجل العادي تتقدم صورته إلى الصدارة في المسرح الحديث؛ فصب لويس عوض - تمثل مرحلة السروز الطبقة العاملة والمسلك، حيث [شت ساعد الطبقة العاملة بفضل الخبرة الفنية والنضامن الاجتماعي والوعي الطبقي الذي اكتسبته في عصر الألة وظهر الرجل العادي بعد أن لم يكن موجوداً لو بتعبير أدق أصبح الرجل العادي قوة في المجتمع لا يستهان أن لم يكن موجوداً لو بتعبير أدق أصبح الرجل العادي قوة في المجتمع لا يستهان بها، وأصبحت مشاكله اليومية ومشاكله الدائمة من مسائل الحياة الكبري. فكان طبيعياً أن تجد في المجتمع نقافة جديدة هي نقافة الرجل العادي، وكان طبيعياً أن تجد في المجتمع نقافة جديدة هي نقافة الرجل العادي، وكان طبيعياً أن بديناً المدينة والماهم، ويبحث في أهدافهم العامة والخاصة وفيما بخضعون له من عوامل](١٠٠٠).

ويكاد هذا الفهم يلتقى – فى صباغته العامة لا فى نموذجه التطبيقى – مع فهم قدمه ناقد ماركسى سابق على أويس عوض، هو "بليخانوف" الذى طرح تصوراً لمهمة المسرح بوصفه تصويراً للحياة الاجتماعية. ولكن الفارق بينه وبين لويس عوض أن "بليخانوف" قد أسس فهمه تأسيساً فعالاً على المنظور الماركسي للصدراع الطبقى، فاستطاع أن يبين دور المسرح فى الصراع الطبقى، ذلك الدور الذى تلح عليه التصورات الماركسية حول مهمة المصرح(١٧٧).

إن الوقدوف أمام فهم لويس عوض لكيفية حدوث ذلك الاتعكاس بكشف عن الهوية للحقيقية لنلك الاتعكاس لديه، وعن الآليات النقدية المستخدمة لإثباته. لذ ذلك يستحدى أن خطاب لويس عوض بكاد - دائماً - يدرك ذلك الاتعكاس بوصفه واقعة مستحققة في المادة غالباً، وذلك ما يمكن أن يبدو - بوضوح - في النص المنقول عنه في هذه الفقرة، أو واقعة متحققة في بعض عناصر المضمون، ونادراً ما يمكن أن يستحقق ذلك الاتعكاس في الشكل أو في بعض عناصره. وهذا ما يتجلى في نصوص مختلفة تسنول فيها لويس عوض "الدراما الحديثة"؛ فعنده أن الدراما الحديثة"؛ فعنده أن الدراما والعواطفة المألوفة التي تضيق عنها قلوب الرجال والعواطف المألوفة التي تضيق عنها قلوب الرجال العدادين! (١٣٠٨)، بيسنما الشخصصيات المتقردة، بل هي دائماً إندادي المذادي! (١٨٠١)،

وتكاد تاك العناصر تدخل - جميعاً - في إطار المادة . بينما لا يرصد لويس عوض سوى عنصرين فقط بدخلان في إطار الملامح العامة الصياغة أو التشكيل الجمالي، وهما : التحول من التراجيديا إلى الكوميديا، والتحول من الدراما الشرية إلى الدراما النثرية (٢٠٠٠). بينما تتبدى بعض عناصر المضمون حين يصوغ لويس عوض آليتين نقديتين تمكنانه من الكشف عن كيفية تحقيق المسرح - عند شهر - مهمته الاجتماعية، وهما آليتا تحديد الفكرة التي يقدمها الكاتب أو بعالجها، شهر آلية تلخيص المسرحية لإثبات صحة الفكرة التي يقدمها الكاتب أو بعالجها، عوض يصف أدب / مسرح شو بأنه [أدب النقد الاجتماعي]، وحين يأخذ في تفسير وصفه يصوغ آلياته على التوالي، فيبدأ بالمضامين/ الأفكار : [هاجم شو الرأسمالية إربأ لا الفقر يسمم ينابيع الحياة الاحالة، وكثيراً ما عرض بها في كتاباته. وجميع الربا لم يصفح عن غياوة الطلقة العاملة، وكثيراً ما عرض بها في كتاباته. وجميع مسرحياته تسدور حول فكرة اجتماعية، وهذه الفكرة الاجتماعية هي في الأغلب مسرحياته تسدور حول فكرة اجتماعية، وهذه الفكرة الاجتماعية هي في الأغلب مسرحياته تسدور حول فكرة اجتماعية، وهذه الفكرة الاجتماعية هي في الأغلب منصد الأسمالية إلى آلية التلخيص متصد الله الم المناقبة المناقبة المناقبة هزءاً متصوراته تلك بلجاً إلى آلية التلخيص متصد المناقبة المناقبة هي تصوراته تلك بلجاً إلى آلية التلخيص متصد الأراداناً.

التى تقوم على تقديم حوادث مسرحيتى شو "جزيرة جون بول الأخرى" و"الميجور" باربرا" مع عرض نماذج مطولة من حوار هما أحياناً (١٣٢).

 - ويسبدو أن كيفيات فهم خطاب أويس عوض وآلياته الكاشفة عن تحقق المهمة الاجتماعية للمسرح نتسق مع تطايلاته للشعر والرواية في المرحلة ذاتها(١٣٠).

(Y)

+ الانتقالة الثانية : المالم وأنيس وصيفة الانعكاس :

تبدى من قبل أن المفاهيم التي قدمها العالم وأنيس عن الثقافة وعن الأنب هي المستورث المنافق وعن الأدب هي المستورث الأساس الذي كان ينطلق منه العالم في نقده التطبيقي للمسرحيات والنصوص المسرحية في هذه الانتقالة وما بعدها. ولذا يمثل تحليل هذه المفاهيم المدخل الضروري لتحديد صيغة الانعكاس، وطبيعة مهام المسرح الاجتماعية عندهما.

إن الثقافة عندهما – من حيث هي في ذاتها – هي [تعبير فكرى أو أدبي أو في المعلل المحربقة خاصية للحياة] (١٦٥). وهي – من حيث علاقتها بالواقع [اتعكاس المعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل من علاقات متشابكة، وجهود مبنولة واتجاهات. فالأساس الذي تقروم عليه المتفافة إذن، ليس شيئاً جامداً، أو عقيدة محددة، وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور إ(١٣١). وإذا كان العالم وأنيس قد قدما في هذا وغيرها من نصوص الكتاب(١٣١) وإذا كان العالم وأنيس قد قدما في هذا العملية الاجتماعي أو معدوداً عند دارسيهما من تحليله المصطلح في نصوص ومواضع مختلفة من كتابهما – إنما كان محدوداً لأحمدينات: التضية الوطنية (١٣٥).

ور غم محدودية فهم العالم وأنيس لما "العملية الاجتماعية" فإنهما قد النفتا التفاتة دالة إلى أن الثقافة تتسم بشئ من الاستقلال عن مصدرها، وقد أسسا – على

تلك الاستقلالية - معمة الثقافة؛ فإر تباط الثقافة بالعملية الاجتماعية إلا أر تباط علة بمعبلول مجبده، وإنما ارتباط تفاعل كذلك "......" يجعل من الثقافة نفسها عاملاً موجهاً فعالاً في العماية الاجتماعية نفسها [(١٢٩). وبهذا الفهم يصبح تقرير مقولة اجـتماعية الثقافة - من حيث أصولها الاجتماعية وجنورها المادية - هو المسوغ لتحديد مهمتها الاجتماعية ، بحيث تتولد على مستوى بنية الخطاب - تولداً منطقياً من تلك الماهية الاجتماعية. وبذا فإن ضمُّ وصفى الناقدين للثقافة بأنها "انعكاس المعمل الاجماعي" وأنها عامل موجه فعال في العملية الاجتماعية - يكشف عن مهمــة الثقافة - من حيث هي نشاط إيداعي لجتماعي بمثلك قدرة على التأثير في الواقع الذي أفرزه. ويكاد هذا الفهم نفسه ينطبق على مهمة الفن / الأدب / المسرح؛ فكل منها أنشطة إبداعية تتتج عن واقع معين، لكنها - في الوقت نفسه -ذات استقلالية نسبية تمكنها من التأثير فيه. فإذا ما برز السؤال عن كيفية تحقيق الأنب/ المسرح مهمته الاجتماعية تلك، فإن الناقدين قد قدما تصور هما الذي يشير إلى دلالــة اخــتيار الكاتب مائته من عناصر مجتمعه ومن علاقاته المتفاعلة [فإن اخستيار م لمانته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحد صدقه في مواجهة هذا الواقع وفي صمياغة حركسته والتعمير عنه (١٤٠). ويذلك يصبح عنصر الاختيار - من تفاصيل الواقع - دالاً، في ذاته على تحقيق الكاتب مهمته الاجتماعية. وبما أن السناقدين قسد قسررا أن إمضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف وقائع اجتماعية](١٤١) فإن ماهية الأنب - عندهما اجتماعية - بالمعنى المطروح في المنص - دون أن يمنفي ذلك الاعتراف بخصوصية الكاتب اعترافاً يتبدى - من ناحية - في نظرة الكاتبين إليه - في بعض تطبيقاتهما في هذا الكتاب - بوصفه معبراً عن طبقته، ويرتبط هذا - من ناحية ثانية - ببعض إنجازات النقد الماركسي في الخمسينيات، وإن ظلت نصوص الكتاب كاشفة عن بعض الملامح السلبية في: فهم الناقدين لهذا الأمر (١٤٢).

ومن الملاحظ أنه إذا كانت التصورات التي قدمها الناقدان – والتي تبدت في الفقرات المسابقة – قد أفادت – إلى حد ما – من التصورات الماركسية حول مصدر الأدب، فإن خطاب العسالم وأنيس – في الي الثقافة المصرية" – كان يتحاشى استخدام مفاهيم ماركسية صريحة. وهذا ما يفسر ، مثلاً، عدم اقتدار العالم وأنيس على طرح الفهم الطبقى للأنب طرحاً مباشراً وصريحاً، على عكس ما

قدمـــه لويس عوض من قبل. وبقدر ما ستتدعم هذه الظاهرة بمسالك العالم في النقد التطبيقي، فإنها تؤكد انتماءهما إلى التيار شبه الماركسي.

ولقد أخذت بعض الملامح الماركسية تظهر - بوضوح - حين أخذ الناقدان يتــناو لان كيفيــة تحقيــق الأدب/ المسرح مهمته الاجتماعية، من منظور علاقة الكاتب بما يكتب وبالمصدر الذي يعتمد عليه (الواقع أو المجتمع)؛ فأنوس يؤكد أن مين أو اجبب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخليه، نظرة تعبر عن فهم متر ابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص بنيغي أن يتضبح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب – في مصر مثلاً - لا يكفى أن يقتصر فهمه على القرية مثلاً إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحباة في القاهر ة إذا كان أديباً قاهرياً، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجلمع المصري كوجدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه](١٤٢). فالتأكيد المطروح هذا، عن ضرورة وعي الكائب الصريح بالقوى الاجتماعية، مع امتلاكه نظرة مترابطة إلى العالم/ المجتمع، بعد عنصراً من عناصب الخطاب النقدى الماركسي، فهذا العنصر هو الأساس الذي يتحقق به القب ي التقدمية في مجتمعه أو واقعه، وفهم سير ورة هذا الواقع نحو المستقبل الذي تحقيق فيه هذه القوى الاجتماعية وجودها. ويمثل الإلحاح على ذلك الالتزام -عنصب أ منه اثر أ – بقوة – في خطابات النقد الماركسي منذ تطبيقات ماركس وانجماز النقدية القليلة، ومروراً ببليخانوف، وانتهاءُ بالنقاد الماركسيين الأوروبيين المعاصب بن للعالم وأنيس (١٤٤). وفهم الالتزام - بهذا المعنى - يتبدى في نقد أنيس أ... "موريك" لأنه عند أنيس ذو حصيلة محدودة في حقل التجربة البشرية ولا يستطيع أن يسرى (أيسة قسوة اجستماعية يمكن أن يضع فيها نقته في مستقبل الانسيان](١٤٥). كما أن هذا الفهم له تجليات أخرى في تطبيقات أنيس الموجزة على كتابات بعض الكتاب المصريين(١٤٦).

وإذا كان الناقدان قد نبينًا - في سياق شرحهما للالنزام - دون أن يشيرا إلى نلك صراحة - ضرورة امتلاك الأديب نظرة متكاملة إلى العالم / المجتمع، فإن هدنه المقولة قد أفرزت مقولة أخرى عن ضرورة أن يربط الأديب تجريته الغردية بسالواقع العسلم لمجتمعه (١٤٧). وتمثل هذه المقولة - على مستوى صياغة صيغة المهمسة الاجتماعية لملأنب / المسرح - شرطاً ضرورياً من شروط تحقيق الأنب المسرح مهمته الاجتماعية، بينما تشير - على مستوى الإجراءات النقدية التي يقوم بها الساقد في تعامله مع العمل الفنى - إلى البحث عن كيفيات الربط بين العام / الواسع / المجتمع، والخاص/ النص/ العمل الفنى، وتحليل الإجراءات والآليات النقيبة التي التجن عن النجاز اتهما.

يجد دارس خطاب العالم وأنيس حول المهمة الاجتماعية الفن/ الأدب/ الممسر نفسه مجابها بالسوال عن وصف خطابهما بأنه نقد ماركسي، وعن السبب في المتأثير الكبير الدني العبت مقولاتهما في النقد المصرى في الخمسينيات والستينيات؛ فقد بدا أن خطاب العالم وأنيس لا يكاد يربط الأدب/ الفن/ الثقافة بالأساس الطبقي الذي يلح عليه أي فهم ماركسي لماهية تلك الأنشطة ومهامها، هذا الفهم الدي تتبدى جوانب مختلفة منه لدى لويس عوض (١٩٤٦- ١٩٥١)، كما تتبدى صدياغات شاملة ودقيقة له في بعض نتاجات النقد الماركسي العربي في الخمسينيات والسبعينيات (١٩٥١)، ورغم هذا لعب خطاب العالم وأنيس دوراً لكثر تأثيراً مما لعبه خطاب الويس عوض.

ولمسل هذا التأثير أن يكون مرده السياق الاجتماعي الذي طُرح فيه خطاب المسالم وأنيس واختلاقه عن السياق الذي طرح فيه أويس عوض خطابه؛ ففي حالة المالم وأنيس كانت صيغة الالتزام – في جانب من جوانبها – محققة لأهداف بعض المسلمة والمسلمة إيضاً، دون أن يعنى هذا – مطلقاً – أن ثمة تواطؤا بينهما ، ولكنه يعنى أن بعض دعوات السلطة كانت متجاوبة مع دعوات تسلك المسراتح. ثم القتران تقديم هذا الخطاب بمعركة نقدية مع جيل قديم من نقاد التعبير، وتتاول المالم وأنيس نصوصاً وظواهر مصرية، بعكس لويس عوض الذي طرح خطابه في صمت ودون أن يثير معارك، وتتاول نصوصاً وظواهر أوروبية. فضلاً عن أن كيفيات النشر قد منحت خطاب العالم وأنيس طاقة لم يتح لخطاب لويس عوض – في بدئيات النشر قد منحت خطاب العالم وأنيس طاقة لم يتح لخطاب لويس عوض – في بدئياته ان بنالها (12).

(1/Y):

إن تحاليل كوفية تطبيق العالم المهمة الاجتماعية المسرح والآلبات النقدية المسرح والآلبات النقدية المستخدمها سيكشفان – بدفة – عن البنية السيقة لخطابه النقدى. وبيدو واضحاً أن نستاج العسالم التطبيقي في النقد المسرحي قد مر بثلاث انتقالات أساسية. أولها بداياته التي كتب فيه مقاله عن مسرحية "أهل الكهف" التوفيق الحكيم(""). ولعل هذا مسا يشسير إلى أن ثمة اهتماماً ما من العالم بتطبيق صبيفته ومقولاته النقدية على مستخدمتين؛ آليسة البحث عن المضمون الذي تقدمه المسرحية، ثم آلية اكتشاف مستخدمتين؛ آليسة البحث عن المضمون الذي تقدمه المسرحية، ثم آلية اكتشاف كيف بعكس النص الواقع الاجتماعي، وفي الآلية الأولى لا يستخدم العالم مصطلح كيف بعكس الذي أند بيائل "النظرة إلى العالم"، وهي المقولة التي طرحها في مصسوراته السنظرية، ولهسذا "المفهوم" عند العالم دلالة أو دلالات يمسيها "رمزا"، والرسسز هو الدال على روية الأديب لواقعه... وتتشكل هذه العملية التقسيرية على النحو الثالي:

الكلتب ينتج نصا يحمل ____ مقهوم يؤدى يدوره إلى ____ رمز بدل يدوره على ____ روية لكلتب لواقعه للماتب لواقعه

ومسئل هذا التصور قد بشير إلى أن العالم يدرك أن ثمة وسائط بين منتج السنص وواقعه، وأن المنتج: "الحائب" بدرك الواقع عبر تلك الوسائط، وبالمثل فإن الناقد لكى بفك شفرات ذلك العمل، فعليه أيضاً أن يحال تلك الوسائط، ولكن كيفيات استخدام المسالم لآلياته التقدية تشير إلى أن مثل هذا الفهم لم يكن واضعاً بدرجة كافية الديسة، فالآليسة الأولى يحققها العالم عن طريق تلخيص المعسرحية تلخيصاً موجسزاً، ليستخلص المفهرم أو المفاهيم التي يقدمها الحكيم، ويصل إلى أن الفقدان والحسرمان والوحدة والضسيعة، هي إذن المفاهيم الأساسية المزمن عند توفيق الحكيم. (١٥٠١). وباستخلصه لهذه المفاهيم توصل إلى أن الزمن عند الحكيم يحمل الحكيم أداني، أن الزمن عند الحكيم يحمل الحكيم يحمل المؤتم المؤتم المؤتم الأمنان أن نجد الدي للمؤتم القرار فهم ذاتي، لكن العالم لم يلتقت إلى الجذور الاجتماعية المذاتي على نحو ما يمكن أن نجد ادى في در استه عن ألمس رؤية العالم عند الطابعية "(١٥٠١).

وإذا كان العالم قد بين كيف يتجلى هذا الفهم الذاتي للزمن عند الشخصيات الرئيسية؛ حيث بيَّن أن كلا منها كانت معنية بعلاقتها هي الفردية بالعالم، ومن هنا الم تعبد الحياة عند ثلك الشخصيات إعماية وجهداً ومشاركة [^(١٥٢) – فإن العالم قد طرح مفهومه البديل للزمن بوصفه [عملية موضوعية خلاقة](١٥٤). وعبر الستعارض بين المفهومين يتكشف للمثلقى أن خطاب العالم معنى بالكشف عن عدم صلاحية مفهوم الحكيم للزمن حينئذ تبرز الآلية الثانية : لكتشاف كيف يعكس النص الواقع الاجتماعي؟، واللجوء إلى هذه الآلية يؤدى - من منظور علاقة الناقد بالمتلقى - إلى إقناع المتلقى بـ "صحة" تفسير الناقد . ويحقق العالم آليته الثانية عـن طريق اللجوء إلى معارضة المسرحية - والتي تحولت إلى مفهوم - بواقعها السياسي الاجستماعي؛ فيقدم عرضاً مطولاً - في حدود المقال الصحفي - لأهم الأحداث السيامسية التي ميزت الفترة التي كتب فيها النص(١٥٥). وإذا كان العالم يل نفت إلى بعض القوى الاجتماعية الإيجابية في تلك الفترة فإنه -- وهذا ما يجب ملاحظته - لا يتحدث عن طبقات أو قوى طبقية، ولا يشير إلى صراع طبقي، بل لا تسرد كلمة الطبقة أو مشتقاتها سوى مرة واحدة فقط وصفاً لمفاهيم الكتلة الشعبية (حزب الوفد)(١٥١).... ثم يربط العالم بين مفهوم الحكيم للزمن وبين الواقع البصف المسرحية بأنها إماساة مصر بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصير التي ترى الزمن عدماً أسود لا حركة للنطور والنمو والنضج (١٥٧). ولهذا فهـو ينتهي إلى وصف المسرحية بأنها إمن الأدب الرجعي، الذي وإن عكس جانباً من الحياة المصرية، فإنه لا يشارك في حركتها الصاعدة، بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة](١٥٨). ويثبير وصف الرجعي - في خطاب العالم - وما ير تسبط بعد من أن الأدب الذي "لا يشارك المهزومة" إلى عدم التزام الكاتب. ورغم هذا لا يقدم العالم نقداً ماركسياً - حتى بالمعنى التقايدي - إذ لم يكشف عن الأساس الاجتماعي لرؤية الحكيم للزمن، ولم يبين - أو حتى يلتفت - إذا ما كانت رؤيسة الحكيسم لها علاقة برؤية طبقته أو شريحته، كما لم يتساعل عن علاقة هذه الــرؤية بالوضع التاريخي لطبقة الحكيم أو شريحته. ولذا أصبح النص – لديه – دالاً على صاحبه أو منتجه. ولعل هذا ما يشير إلى كون العالم - في تطبيقه النقدي في بداياتــه - نــاقداً تعــبيرياً (١٠٩)، تتدعم تعبيريته النقدية - ليس فقط من الربط المباشر بين النص ومنتجه ~ ولكن أيضاً من عدم اقتدار خطابه على تحليل الشكل

أو بعض عناصره؛ فلم يقدم سوى ملاحظات عامة لا نزيد عن أن تكون مجموعة من الانطباعات العامة، والأحكام الجزئية غير المبررة دائماً، والمفقدة - دائماً - إلى أيسة أمشلة، والقائمة على عدد من التعبيرات غير الدالة نقدياً، وإن كانت ذات ليحاءات شعورية أو عاطفية من قبيل: افتقاد المسرحية إلى "التماسك الفنى"، وافتقاد "مسنطق العلاقات الداخلية" فيها إلى "الصدق الإنساني"، ووصف جمال المسرحية بأنه إجمال شاحب.... مريض](١٠٠).

وما ينطبق على العالم ينطبق أيضاً على التحليل البالغ الإيجاز الذي قدمه أنيس لمسرحية الحكيم" براكسا " في فقرة من مقاله "من أجل أدب واقعي (١٦١).

(Y/Y)

تتمـــثل الانــنقالة الثانية في نتاج العالم النقدى الكاشف عن تطبيقه لمسيفته حــول المهمــة الاجــتماعية للمعــرح في نقده النصوص والمعرحيات المصرية المعروضــة (من ١٩٥٦ - إلى يناير ١٩٥٩). والنموذج الممثل لهذه الانتقالة هو نقده لمعرحيتي نعمان عاشور "الناس اللي تحت" و"الناس اللي فوق (١١٢١)، وهو نقد يدور حول النصين لا العرضين.

ويتبدى - بوضوح - أن ثمة تغيرا واضحاً إن في بعض الآليات النقدية التي استخدمها العالم، وإن في كيفية استخدامه لها . ويرجع الأمران مما إلى طبيعة السخدامة المالم العلم ويرجع الأمران مما إلى طبيعة السخدة التاريخية التي قدمت فيهما المصرحيتان، وبتصدر آلية القياس آليات المالم النص على الراقع الاجتماعي، وإن تجلى هذا القياس بصورة واضحنى قيساس النص على الراقع الماتم، فإلى المالم أر الفاقد يمتلك بداية - تصدوراً ضمنياً لما يحدث في الواقع المصرى ودلالته، ثم يتوجه صوب الاسمرحية ليفتش عن كيفية روية النص أو الكاتب لذلك الواقع، ولأن هاتين المسرحيتين - حسب العالم - تصوير الصراح بين القيم القديمة والقيم الجديدة في المجتمع المصرى، فإن العالم يخلع عليهما وصفاً ايجابياً إذ هما عنده [استجابة فنهة واعية لواقعنا الاجتماعي][١٢٠]. ولكن مؤالاً عن كيفية حدوث هذه الاستجابة، لابد أن تلفتها إلى أن العالم يحاول أن يصوغ - أو يستخدم - تصوراً ما عن الصراع بوصفه أداة تحليلية ومفهومية يتمكن بها - من ناحية - من الكشف عن الصراع بوصفه أداة تحليلية ومفهومية يتمكن بها - من ناحية - من الكشف عن المسحولة عليها عليها من ناحية - من الكشف عن

كيفية عكس المسرحيتين الواقع، ويقتر بها - من ناحية ثانية - على الحكم على المسرحيتين رؤيويا وجمالياً. ورغم جدة استخدام هذه الأداة المفهومية التطباية - على مستوى التطبيق القدى - فإن العالم يخضعها لواحدة من المقولات الجوهرية في خطاب الاجتماعيين، وهي مقولة تقديم المضمون على الشكل. وهذا ما يتجلى في "النصيحة" الستى يقدمها العالم ، إلى كاتب هذه المرحلة، بألا بردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية وإنما عليه أن أيتموق علاقاتسنا الاجتماعية ويتسال إلى نسيجها الحي، ويستشعر ما فيها من صراع بين قدوى وقيسم اجتماعية مختلفة ثم يجمد هذا الصراع في نماذج وشخصيات صادقة قدوى وقيسم منها أحداثاً ومواقف حية، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فنى، على درجة كبيرة من الجودة إماراً!!!

وبما أن الصراع هو الأداة الجديدة - على مستوى صياغة النص من لدن الكاتب - وعلى مستوى إدراك النص من لدن الناقد، فإن ذلك الصراع هو أيضاً المستدر الجوهدرى في مفهدوم الثورة الاجتماعية الذي يطرحه في هذا المقال؛ فالسئورة، عنده، صدراع اجستماعي يدور في أطر ومستويات متعددة من حياة المعالية المجتمع (170). واللاقبت أن العالم - رغم اهتمامه بالحديث عن الصراع - لا لهجتمع أو للتاريخ، ويتدعم هذا التغييب من ملاحظة أن العالم يبدو متريداً في اي تفسير ماركسي استخدام لمفهوم "طبقة"؛ فأحيانا يستخدمه صريحاً فيشير إلى الطبقة الارستقر الطبة والطبقة الوسطى، ثم الطبقة العالملة التي وردت إليها الإشارة مرة واحدة فقط. بينما يستخدم تعيير الفئة بمعنى الطبقة، والفئات بمعنى الطبقات (١٦٠١). وأحياناً يستخدم هذا التعبير استخداماً أدق فيشير به إلى جزء أو جماعة من طبقة ما (١٦٠١). وليس المدين الحديث عن الطبقة والصراع الطبقي مجرد أمر عارض في نقد العالم لهاتين المسرحيتين فقط، بـل هـو مسلمح مـتكرر في مقالات أخرى للعالم في هذه المسرحيتين فقط، بـل هـو مسلمح مـتكرر في مقالات أخرى للعالم في هذه الاكبف".

ولمما كان الصراع عنصراً فعالاً في آلية القياس، فإن الآلية الثانية ترتبط به، حيــث أصبح فهم الصراع أداة أساسية لتقييم بعض عناصر التشكيل للجمالي التي يستوقف العالم أمامها ورغم عدم تقديم العالم مفهوماً عن الصراع – من حيث هو العنصر الأساسي في تشكيل النص المسرحي – ورغم تأخيره لتتاوله على مستوى المنبية مقالمت التقدية (۱۲۱) – رغم هذا فإن العالم ينطلق من تصور عام – لا بتحد بمصطلح معرب، ولا يستقيد بفهم محدد – مفاده ضرورة اشتمال المسرحية على صدراع شامل كبير تتمركز حوله خبوط المسرحية، وغياب مثل هذا الصراع أدى – لدى العالم – إلى جمود الشخصيات وتسطحها (۱۷۰۰).

وإذا كسان العسالم قد رصد كل الصراعات الجانبية في هاتين المسرحيتين رصداً ينصب على تحديد الأطراف، ووصف ما حدث بكلمات مختصرة، وحديث بسالغ الإيجاز عن كيفية تجابه في ممالك الشخصيات - دون أن يشير إلى كيفيات تشكيل هذا الصراع جمالياً - فإنه قد قدم النفاتة مهمة ودالة تشير إلى سعيه إلى السربط بين الصراع - من حيث هو عنصر رؤيوي - والصراع - من حيث هو أداة جمالية في الشكل المسرحي - ويؤدى ذلك الربط إلى اكتشاف الناقد والمتلقى ماهيسة إدراك الكاتب تعمان عاشور" للصراع الاجتماعي الحقيقي في مجتمعه؛ إذ يسبجل العمالم وجمود إصراع غامض خفي "بين الناس اللي فوق" وقوة أخرى غامضية هي "مصر الجديدة" أو هي قيم حياتنا الجديدة" التي تمثلت في بعض شخصيات "الطبقات الوسطى والدنيا"، ويتحقق ذلك الصراع "الخفي الغامض في المسرحيتين ولكنه لم يتمثل فيهما تمثلا كافياً (١٧١). ويقترب العالم - بذلك - من الراك العلاقة بين افتقاد الكاتب الرؤية الشاملة لصراعات الواقع الاجتماعي وافتقاد الصراع الشامل في المسرحية؛ ولكن ما يضعف من قيمة ذلك الإدراك هو عدم قدرة منتج الخطاب / العالم على إثباته عبر تحليل كيفيات تشكيل الصراع، كأداة جمالية، من ناحية . وعناصر رؤية الصراع الاجتماعي لدى الكاتب - والتي تتتمي إلى أيديو او جيته ذات الأصول الطبقية / الاجتماعية - من ناحية ثانية.

ولما كان تقديم المضمون مقولة جوهرية من مقولات خطاب الاجتماعيين، فابات تحليل الشخصية المسرحية تتولد - على مستوى العملية النقدية - عن هدفه المقولة على مستوى الدلالة أو المشخصة ثم تعود، تلك الآليات إلى تدعيم هذه المقولة على مستوى الدلالة أو المغضري الدف ويستتبطه الناقد من المسرحية. فالعالم لا يحلل تكوين الشخصية المسرحية، ولا يستوقف - إلا فيما نستر - أسام كيفيات تشكيلها، بل يعرض شخصيات المسرحية، ولا يستوقف - إلا فيما نستر ، ويقسمها نقسيماً مضمونياً؛ أي نبعاً شخصيات المسرحية، منهونياً؛ أي نبعاً

لاتتمانها: إما إلى الماضى (ما قبل الثورة) وإما إلى الحاضر (الثورة). ولكن العالم
- مع هذا - لا يجرد الشخصية المسرحية بحيث يجعلها مجرد تمبير عن فكرة أو
مجسرد رمسز لجسماعى أو طبيقى أو سياسى، بل يزى ضرورة تصوير العالم
الاجستماعى المعقد، المستراكب مسن حيث علاقاته المتداخلة، والذى تنتمى إليه
الشخصية. وتحقق ذلك هو شرط نجاح الكاتب فى إقناع المثلقى بإنسانية الشخصية؛
فالشخصية، إذن، فسرد ذو تساريخ اجتماعى هو الذى أنتجها بقدر ما أثرت هى
فيه(١٧٧).

وفى هـذا يختلف العالم عن مندور الذى كان الحاحه يقع، دائماً على مطابقة الشخص بات لـ الممكن والإنسانى العام أكثر مما يقع على ضرورة تقريد الشخصية والإقـناع بها عبر تصوير تاريخها الاجتماعي تصويراً فنياً. بينما يكاد العالم يلتقى مـع مـندور في الـنظر إلى أن بعض الشخصيات قد يتمثل دورها في نقل روية الكاتب نقلاً مباشراً، وبما أن تلك الروية قد لا تختلف كثيرا عن الروية الاجتماعية لـ المعالم الناقد فمن الضرورى - إذن - أن يهتم العالم ببعض أفكار هذه الشخصيات أو تلخيصها، أو نقل بعض تعليقاتها الدالة على روية الكاتب لواقعه، وهذا ما يظهر - بوضوح - في تعامله مع شخصيتي "عزت" و "حسن (١٧٧).

وثمـــة جــزئيات أخــرى تثبير إلى أن تحقق نضج ما فى تعامل العالم فى شخصيات المسرحية، وإن كانت لا تغيد تماماً فى السياق (٢٠٠).

ولعسل قسرن تحسليل العسالم لمد "أهل الكهف" بتحليله لس الذاس إلى فوق" و"السناس اللي تحت" يشير - بوضوح إلى أن ثمة تطوراً ما في خطاب العالم من حيث قدرته عسلى استخدام بعض الآليات النقدية القادرة على الكشف عن كيفية تحقيق المسرحية مهمة اجتماعية ما. ومع ذلك فقد ظل خطابه حريصاً على تغييب الفهم الماركسي الحقيقي لكيفية تحقيق الممدرح مهامه الاجتماعية المختلفة.

ويبدو أن ثمة انتقاله ثالثة في نقد العالم التطبيقي تتمثل في مقالاته بعد خروجه من المعنقل في يونيه ١٩٦٤ ، وتمتد إلى نهاية ١٩٦٧ . وتتصرف اهتماماته النقدية – في كثير من مقالاتها – إلى محاولة تفسير النصوص من منطاق درء التمارض بين متطابات السلطة من ناحية، ورؤى الكتاب من ناحية ثائية، وحاجك الجمهور / المتلقى من ناحية ثائة، (١٧٠).

(٨)

+ الانتقالة الثالثة : كمال عيد وصيغة الواقعية الاشتراكية :

بيسنما طرح نقاد التيار الوضعي صيغة الاشتراكية فقد طرح نقاد التيار شبه الماركسي صيغة الواقعية الاشتراكية. ومن الملاحظ أن العالم وأنيس في بياناتهما النقدية (١٩٥٤) لم يستخدما مصطلح الواقعية الاشتراكية، ولم يشيرا إليه من قريب النقدية (١٩٥٤) لم يستخدما مصطلح الواقعية الاشتراكية، ولم يشيرا إليه من قريب يونيه ١٩٦٤ (١٧٦). وإذا فإن نقاد الجيل الثالث من هذا التيار هم أول من تينوا هذا المصطلح في سياقلت النقد المسرحي. وفي هذا يختلفون عن مندور الذي اكتني حكما تبدى من قبل - بصم بعض عناصر ذلك المصطلح إلى صيغه النقدية، بينما كما تبدى من قبل - بصم بعض عناصر ذلك المصطلح إلى صيغه النقدية، بينما قامل آخرون - في كثير من الأحيان - مع الأعمال الفنية أو المسرحية من منظور مستمد - مباشرة - من الواقعية الاشتراكية. ويتمثل عمل الفريق الثاني من فعم الدم عنا المعارية والمطبوعة في من المحالية المارة والمطبوعة المسرحية المناسرة عن المضامين الابجابية في تلك الأعمال (١٩٧٣). بينما استخدم أمير سعن عناصر الواقعية الاشتراكية إلماراً تفسيريا اسكندر بعض عناصر الواقعية الاشتراكية ولمارة المسترعات المضمامين اللهجابية في نقده التطبيقي فاستطاع أن يكشف المستدع المصمري المصمون الطبقي العميق المعنو المعض نتاجات كتاب المصرح المصري (١٩٧١).

وأما كمال عيد فقط كان أكثر ممثلي هذا التيار اهتماماً بتقديم صَرِفة الواقعية الاشمية الاشمار الإشمارية، وكان يدرك - بوضوح - أنه يقدم النموذج الذي يطمح إلى أن يحققه كُمتُاب المسمرح المصمري (١٧٩) ولهمذا يمثل تحليل صيفته كشفاً عن طبيعة هذه الصيفة لدر نقاد هذا التيار في انتقالته الثالثة.

يمائل كمال عيد بين صيغتى "الوقعية الأشتراكية" والدراما الواقعية الاشتراكية"، و بن يحدد العناصر المختلفة التي تشكل أيا منهما يتكيء على ثلاثة عناصر؛ فأد // مسرح الواقعية الاشتراكية إيهتم بالمجموعات الشعبية إلاماً.

والواقعية الاشتراكية - أدبا ومصرحاً إتعنى بالبحث فى الصراع القائم بين الطبقات ظاهرياً وباطنياً، وتهدف إلى إعلاء قيم الحياة الإيجابية ، ولهذا استطاعت الواقعية الاشمار الكرة الجديدة أن تستخدم "تخدم" الطبقات المسحوقة وأن تناصر الطبقات المسحوقة وأن تناصر الطبقة الجديدة الوليدة "طبقة المعال] (١٨١١). بينما يتمثل العنصر الثالث فيها فى الاهتمام إنشحصيات المشوار البطولية](١٨١) أو الاهتمام بتجميد إشخصية البطل الثار](١٨١).

ومن الواضح أن تقديم كمال عيد لصيغة الواقعية الاشتراكية يخلو تماماً من تحديد الأساس الفلسفي العام والشامل لها؛ أي المادية الجداية إذ إن هذا الأساس هـ و السند الفلسفي لتلك الصبيغة، مما ببين أن عناصر ها النقدية لا تفهم فهما دقيقاً دون ذلك السند. وأذا كانت العناصر المختلفة التي قدمها كمال عيد من تلك الصيغة مجردة من محتوياتها الأيديولوجية الحقيقية. ورغم هذا فإن فهمه لتلك الصيغة بيدو - مقارنية بفهم العالم - "أكثر عمقاً"، وذلك ما يتكثف من عدة جوانب؛ فقد ربط كمسال عيد بين العنصر الثالث من عناصر تلك الواقعية الاشتر اكية وبين مهمة المسرح الاجتماعية؛ فعبر تصوير شخصية البطل يستطيع المسرح تحقيق مهمته الاجــتماعية / الطبقية، وهذا ما يثبته أن در اما الواقعية الاشتر اكبة قد حلَّت - فيما يرى كمال عيد - كثيراً من المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية - كما يشير كمال عيد إذ قدمت إشخصية الإنسان الجديد المناضل من أجل الاشتراكية، ومن أجل إقامة مجتمع عادل متكافئ يهتم بالعمال والفلاحين، ويخلق من شرور هم وتشمردهم وبعثرتهم جمعا ووحدة تمثل طبقة كبيرة لها كيانها وخطورتها وهبيتها في ظنل المجلم الاشكر لكي الجديد، ولا يستأتي ذلك الانتصار لهذه الطبقة، والانتصار كان مستحيلاً بدون البطل والصراع والتأثير الدرامي (١٨٤). وفي فقرات مختلفة من تطبيقاته النقاية - على مسرحيات جواكي - ربط كمال عيد بين البطل والصدراع الطبقي بما يؤكد أهمية تصوير الصراع الطبقي عبر شخصية البطل(١٨٥)، وبذلك تتحقق مهمة المسرح الاجتماعية عبر عنصر من عناصر الصياغة الجمالية.

وثمــة تجل ايجابي آخر في فهم كمال عيد تصيغة الواقعية الاشتراكية يتمثل في ربطه بين مهمة المسرح، من حيث هي تغيير المجتمع، وبين قدرة الكاتب -- أو

جـوركى تحديـداً - عـلى اكتشاف فكـرة [البطولة الثائرة المتمثلة في النهضة البروليـتارية] (١٩٠١) فمثل هذا الفهم الذي قدمه كمال عبد يشير إلى عنصر جوهرى في صبيغة الوقعيـة الاشتراكية في صبيغاتها الأولى لدى بليخانوف (١٩٨١)، كما أن همذا الفهم يبدو - في جانب من جوانبه - تطبيقاً لمقولة أن الكاتب ينبغي أن يمثلك وعيـاً ثوريـاً يمكـنه من استشعار قوى المستقبل، وهي المقولة التي حام حولها خطاب العالم وأنيس دون تحليل أو شرح لها. ولما تأصل هذا الفهم لدى كمال عبد هو الذي جعله يبين - في نقده اتشيكوف - أن فعالية النقد الاجتماعي لا تتحقق ما لم يمثلك الكاتب [الوعي الثوري] [١٨٨].

وثمة ايجابية أخرى من إيجابيات فهم كمال عبد لصيغة الواقعية الاشتراكية تتبدى في فهمسه لكيفية تحقيق المسرح مهمته الاجتماعية بواسطة بناء الشخصية المسرحية، ومن خلال علاقتها بالمنفرج. فالشخصية المسرحية - كما عند جوركي - لابد أن تمثلك وعياً ثورياً ينبع من ذاتها، وينتقل ذلك الوعي من تلك الشخصية - بتجسيده - ايستحقق الجمهور من ضرورة تغيير المجتمع (١٨٩١). وما يكاد يقدمه كمال عبد، هنا يتمثل في النظر إلى وعي الشخصية المسرحية بوصفه وسيطاً بين الكاتب والجمهور، بتصويره بتمكن الكاتب المسرحي من تحقيق التأثير الاجتماعي.

ورغم الإبجابيات المختلفة التي تبدت في تقديم كمال عيد صيغة الواقعية الانستراكية، فال خطابه لم يكن يخلو من سلبيات متعددة تجهض على مستوى تأسيس الخطاب السنقدى - إمكانية إرساء صيغة "صيقة" المراقعية الانشتراكية، وتضاحف - من ثم - من فعالية تلك المسيغة في السياق الاجتماعي لمستخدميها، ولعل من أبرز تلك السلبيات اثنتين: النظر إلى المسرح بوصفه نقلاً لمجموعة من الأفكار، والربط المباشر بين الشخصية المسرحية، باقوالها والفعالها، والكاتب.

ولفد تجلت السلبية الأولى عسندما حدد كمال عيد ما قدمه جوركي في مسرحياته المختلفة؛ إذ كان كمال عيد يلخص الأفكار المختلفة التي تبدت في تلك الممرحيات (١٩٠٠).

وإذا كـــان قــد قــدم فهمـــا إيجابيــــاً يرى وعى البطل ومبيطاً بين الكاتب والجمهــور، فإنه قد نقض تلك النظرة العميقة بنظرة مصادة نقوم على النظر إلى الشخصية المسرحية بوصيفها معيرة بأقوالها وأفعالها تعبيراً مباشراً عن آراه الكاتب نفسه، وأقد تجلت هذه العلبية في لجوء كمال عبد – في تطبيقاته النقية – إلى استخدام آلية الربط بين الشخصية وأقوالها وفعل المؤلف وأقواله، واقد أنتجت تبلك الآلية تصبيرات كاشفة – في خطابه – عن تحقيق المطابقة بين الطرفين: الشخصية المسرحية، من جهة، والكاتب المسرحي الذي صاغها، من جهة أخرى.

لكما أن شخصية تريجورين تترجم على لسانها آراء تشيكوف حين يقول:
 أن من لا يحس بنعمة الأنب أو من لا تكمن فيه موهبة التأليف متذرعة بالقوة والجمال هو كانب يتخذ لنفسه مهنة فاشلة غير منتجة](١٩١).

- إوعلى هذا كنا نرى تريجورين بجمع الخبرات والمواقف في الحياة كما يجمع الخبرات والمواقف في الحياة كما يجمع البهودي المال، وفي هذا يعكس تشيكوف نفسه على هذه الشخصية في أسفاره الكستيرة. كما أن الشكوك التي كانت تساور تريجورين في كتاباته هي هي نفس الشكوك التي كانت عند تشيكوف المولف الذي طالما لم يرض عن نفسه أو عن كتاباته (١٩٠١).

- [وتربليوف ككانب كان يعبر تعييراً معادقاً عن تشيكوف نفسه][١٩٣].

وحين قرن كمال عيد - من ناحية - بين النظر إلى المسرحية بوصفها نقلاً لفكرة والسنظر إلى الشخصسية المسرحية بوصفها ناظة لآراء الكاتب، من ناحية ثانيسة، فإنه قد دعم ذلك القران بتكراره استخدام مصطلح يكاد ينفرد به عن غيره مسن نقاد الاتجاه الاجتماعي، وهو مصطلح "تعبير" بمعنى فكرة المؤلف عن شيء أو تصسوره اشيء ما. ولما كان خطابه قد ماثل بين الشخصية المسرحية والكاتب، فقدد كان متمقاً مع تلك المماثلة أن يعد كمال عيد الشخصية المسرحية "تعبيراً" أو تمثيلاً لنظرية الكاتب، وهذا ما تكرر لديه (١٩٤٤).

وليس نلسك الفهم الذي يطابق بين الشخصية المسرحية وكاتبها سوى تجل من تجليات الفهم التعبيري / الرومانسي الذي يطابق بين العمل الفن ومبدعه. وهذا مسا يشمكل عنصمراً مستكرراً لدى كثير من أولئك النقاد، وكان يميهم بقوة - مع السلبيات الأخرى - في الحيلولة دون قيام خطاب نقد اجتماعي فعال.

(٩)

+ لويس عوض: الاشتراكية الإنسانية؛ نقد الحياة -

رغسم أن لويس عوض قد طرق -- في مقالاته عن الاشتراكية والأدب(110) موضـوعات كــثيرة من أهمها نقده لما وصفه بــ "المدارس المثالية" و"المدارس المثالية" و"المدارس المدارس أو صباغته صبيغته الجديدة، إنما كان بينيهما على مفهومين أساسيين هما المدارس أو صباغته صبيغته الجديدة، إنما كان بينيهما على مفهومين أساسيين هما مفهومين أساسيين هما بوصــفه نقداً الاحبـاة. والذا فإن فهم صبيغته عن مهمة الأدب/ المسرح بوصــفه نقداً الحياة لا يتحقق إلا بالنظر إلى هذين العنصرين بوصفهما عنصرين ممسهين في تشكيل الصيغة، وليسا مجرد عنصرين مُقسَّرين لها(١٤٠٠).

ولقد فرق لويس عوض بين المجتمع والحياة على نحو يرى أن [المجتمع يفهم عدادة على أنه جسم نو كيان مادى محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة من المادة، أما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف. وأخيراً فمن الأفضل أن نتحدث عن الألب والقدن والعمام والمثاقة للحياة لا للمجتمع يأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان، أما الحياة فهى بغير حدود، وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل، موهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع، أى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام الاساني.

وإذا كان مان الواضح أن هذا المفهوم يرى الحياة الإنسانية بالمعنى العام والشامل(١٩٩) – فإن من الواضح أيضاً أن لويس عوض لا يكاد يقدم تعريفاً دقيقاً المجاتمع، بل يكثفي بتقديم توصيف موجز يحل محل المفهوم السابق الذي تتاثرت عناصره في المرتاحة الأولى من خطاب لويس عوض "١٩٤٦ – ١٩٥١". وإذا

كان هذا التوصيف قد انبنى على آلية المقابلة بين المجتمع والحياة، فإن تلك الآلية قد أنت دوراً فعالاً في تشدويه مفهوم المجتمع عن طريق تركيز أويس عوض تركيزاً واضحاً على تقديم جانب واحد فقط من جوانب مفهوم المجتمع، وهو الجانب المعنوى أو المجرد في هذا المفهوم. وبذلك تدراجع أويس عوض بمفهوم المجتمع إلى معناه الأكثر شيوعاً بوصفه تكويناً من المؤسسات والعلاقسات التي تربط بين مجموعة كبيرة من الأحياء، وإن كان هذا المعسنى - على شيوعه - أضيق في حدوده من ناحية، وأقدم استخداماً من ناحية أخسرى مسن مفاهيم المجتمع تلتفت إلى جوانبه المعنوية دون أن تتجاهلها (٢٠٠٠) كما فعل لويس عوض.

ومــن الواضــح أن ذلك المفهوم الذى قدمه لويس عوض عن المجتمع فى الاشــتراكبة والأدب يتــناقض بوضوح مع المفهوم الماركسي الذي ساد لديه في المرحلة الأولى من مراحل خطابه النقدي "١٩٥٦-١٩٥٦".

وتعد الاشتراكية العنصر الثاني من عناصر صديفة لويس عوض عن مهمة الأدب/ المسرح بوصفها نقداً للحياة، ويحدها لويس عوض بأنها [قكرة إنسانية أو لا وقبل كل شيىء فأهم خصائصها إذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي لاتعسرف الحدود. فأول ما تتميز به النظرة الاشتراكية السليمة خلوها من التعصب المقيت وتحسررها من المذهبية الضيقة واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم إنسانية الإنسان ولو جاء من طريق غير طريقها وبمنهج غير منهجها. ولأن الاشتراكية السسليمة دعوة إنسانية مستتيرة فهي تعرف أن هدفها الأول هو توكيد إنسانية المسليمة دعوة إنها مرحلة تاريخية محددة نحو بلوغ هذه الغاية العظمي] (١٠٠٠).

ومن الواضح أن مفهوم لويس عوض عن الاشتراكية - في مقالاته تلك - لإما كان يركز فقط على جانبها الإنساني الشامل الذي ينزعها من أطرها التاريخية المصددة لها، وهذا ما يتجاوب - في مسار خطابه - مع تقديم الحياة الإنسانية بالمعنى العام والشامل (٢٠١٣). ولقد اكتسات صيغة لوين عوض بتقديمه تصوره المباشر لمهمة الأدب المسرح من منظور اشتراكيته التي كرر وصفه لها بأنها الاشتراكية السليمة، أو الفلسية الأشتراكية السليمة، فكان أن حدد صيغته بأنها إثرى في كل مدرسة جادة من مدارس الفكر والفن والأدب نقداً جاداً للحياة. وترى أن نقد الحياة هو المقدمة الأولى لمنموها ورقيها، وتسرى أن نمو الحياة ورقيها لا يكون إلا بتقدها، فبالنقد وحده تغربل بذور الموت من بذور الحياة الاسمالية هذه – سوى صيغة تواوقية تسعى في الشروح التي قدمها لويس عوض في مقالاته هذه – سوى صيغة تواوقية تسعى – بوضوح ومباشرة – إلى أن تأخذ من كل مذهب من مذاهب الفكر والفن، أو من كل التجاه من اتجاهاتهما، شيئاً ما الجابياً تتحدد الجابيته من منظور منتج الصيغة، شعن عنها "مذهباً واحداً الأثنا من المنتج أنه شم تقدم ، بذلك ما يلبي حاجة واقعه.

وإذا كان تشكيل لويس عوض لهذه الصيغة التوفيقية يعد - في جانب من جوانبه نتاجاً من النتاجات السلبية المعاقة بين الناقد / المثقف والسلطة في مرحلتي الخمسينيات والستينيات، فإن خطاب لويس عوض النقدي كان يحاول تبرير هذه الصيغة بكونها مواكبة للاشتراكية المصرية، ولكن الملافت أن لويس عوض - في رصده لخصوصية تلك الاشتراكية المصرية - قد رصد متناقضاتها دون أن يشير - من قريب أو من بعيد - إلى نقده لتلك المتناقضات (""). وهذا لا بفسره سوى أن صيغة الاشتراكية الإنسانية عند لويس عوض قد وقعت في ذات التناقضات التي وقعت في ذات التناقضات التي وقعت في ذات التناقضات التي وقعت في دات التناقضات التي عموض، وتناقضات صيغة المسلطة بقوة - منذ بداية السنينيات (""). عموض، وتناقضات صيغة السلطة من ناحية المنتزاكية؛ نقد الحياة عند لويس عموض، وتناقضات صيغة السلطة من ناحية ثانية، والأيديولوجيا الجامعة بينهما من ناحية اللثة.

ولقد قام بعض نقاد الاتجاء الاجتماعي في مصر وخارجها بالرد على طر لويس عوض تلك الصيغة؛ إذ وصف غالي شكرى هذه الصيغة بأنها مجرد نوع مسن الحسلول الوسطية التي لا تعيد (٢٠٠٠)، بينما قام حسين مروة بصياغة مصطلح الواقعية الجديدة فصاول أن يربط بين الواقعية العربية في تلك المرحلة وبين طبيعة الواقع الميامي والاجتماعي، من ناحية. وأكد أن تلك الواقعية الجديدة ليست مغروضة على الأدباء، من ناحية ثانية، وإنها لا تتكر العنصر الوجدائي من ناحية ثالثة(٢٠٠١).

ويبدو واضحاً إن التأثير الأساسى الذي تركته تلك الصيغة على نتاج لويس عسوض في النقد المسرحي (١٩٦٧-١٩٦٧) يتمثل فيما تجلى فيه – منذ منتصف السينيات – مسن سعى إلى الإمساك بالدلالات العامة / الشاملة؛ إنسانية كانت أم ميستافيزيقية لروى بعض كتاب المسرح المصرى، أو لمضامين بعض المسرحيات المصسرية التي كتبت في تلك الفترة وعرضت فيها، وهذا ما يتجلى - على سبيل التمثيل – بنقده لمسرحيتي "الفر فهر" و"سكة السلامة (١٠٠١). ويبدو – بوضوح – أن هذه الظاهرة ولحدة من تجليات أزمة الذاقد الممرحي في علاقته بالسلطة، من ناحية، والكتاب الممرحيين من ناحية ثانية، والجمهور من ناحية ثالثة، في النصف ناحية، من الحية، من الحية، ثانية، والجمهور من ناحية ثالثة، في النصف

 $(1\cdot)$

+ التجريب والمهام الاجتماعية لمسرح بريشت:

إن تحديد المهام الاجتماعية التي يؤديها مصرح بريشت بيوسفه نموذجاً للتجريب - يعنى ضرورة اكتشاف مهمة المصرح الملحمي اكتشافا تاريخياً برد ذلك اليم موقعه في تاريخ المجتمع الغربي وفنه، ويعمل على ربط هذه المهمة بماهية ذلك المسسرح، ويمسعى - أخيراً - إلى تبيان كيفية الإفادة منه في ضوء الوعي المعميق بطبيعة المجتمع المصرى في الفترة التي نقلت فيها بعض نصوص بريشت المسرحين والسنقدية. وتسترابط هذه الشروط المختلفة ترابطاً حتمياً؛ إذ إن افتقاد أحدها، أو عدم الوعي العميق به، يؤدى إلى عدم القدرة على تأسيس تصورات نقديمة نفي بمتطلبات الواقع - في مرحلة تاريخية ما - وتكتسب - من ثم - حق البياء.

ويكشف السنظر إلى نستاج الجيل الأول من نقاد هذا الاتجاه أن ممثليه لم يُعسَّفُوا – غالباً – بمحاولة المختلف المغليرة التي تنطوى عليها مهمة المسرح المسلمي إلا قسليلاً؛ فقد غلب على نتاج مندور تصور أن مهمة المسرح الملحمي مهمة سياسية، تتحقق باتخاذه إوسيلة اللاعاية السياسية دون إهدار المقيم الغنية التي تكسب هذه الأداة قوتها ونفاذها ألله المسرح الملحمي هي أستصدار حكم النقضية المتأخرة؛ إذ كرر مندور أن مهمة المسرح الملحمي هي أستصدار حكم مسن الجمهور على قضية من القضايا واستخدام المسرح لتقديم مشاهد ومواقف وأحداث بستطيع الجمهور أن بيني حكمه عليها ألله المسرح أن هذا التعديل قد أخسل مهمة المسرح الملحمي في إطار المهمة الاجتماعية العامة. ولكن مندور على المكس من بريشت – لم يطرح السؤال "المنطقي" في حالة بريشت، وهو : على المكس من بريشت – لم يطرح السؤال "المنطقي" في حالة بريشت، وهو على حمد إليهم وريتوجه إليه الكاتب المسرحي؟ وبدهي أن بريشت كان على وعي حاد بمن بتوجه إليه الكاتب المسرحي؟ وبدهي أن بريشت كان على وعي حاد بمن بتوجه إليه الكاتب المسرحي؟ وبدهي أن بريشت كان على وعي حاد بمن بتوجه إليه الكاتب المسرحي؟ وبدهي أن بريشت كان على وعي حاد بمن بتوجه إليه الكاتب المسرحي؟

إن تصدور مندور لمهمة المسرح الملحمى قد جعله يصوغ العلاقات بين مختلف العناصر المسهمة فيه (المؤلف، النص، وسائل التشكيل، الجمهور) صباغة قضائية (٢١٣) يمكن توضيحها كالتالى :



ويتجاوب هذا الفهم القضائي مع ما يتكرر في خطاب مندور من أن المسرح الملحمي يعتمد على الإقناع العقلي أكثر مما يعتمد على [الإثارة العاطفية](٢٠١٠). فإذ رُبط هدذا الفهم بما يكرره مندور من فاعلية "الإثارة العاطفية" التي [لابد من وجودها في الدراما الحديثة أيضاً وإلا لنصرفت عنها الجماهير المحتاجة نفسياً إلى

مثل هذه الإثارة، ورأت في الاكتفاء بالمنصر الفكرى كهدف الدراما بروداً يصرفها عنها، وذلك لأن الأدب كله - لا الفن وحده - لابد أن يثير فينا الفعالات عاطفية وإحساسات جمالية، وإلا خرج عن طبيعته وأصبح فلسفة أو اجتماعاً أو أى شيء آخر غير الأدب](١٠٠٠). - فيان مثل هذا الربط يشير إلى أن فهم مندور امهمة المسرح الملحمي يتصف - من ناحية - بأنه أحادى لا يدرك من مهمة ذلك المسرح سدوى مسألة الإتفاع العقلى، وهو - من ناحية ثانية - يصدق، بدرجة أو بأخرى، على معسرح بريشت في مرحلته التعليمية، ولا يصدق على مسرحه الملحمي وتصوراته النظرية المرتبطة به، وهذا ما سيتضح، بجلاء، في فقرات تالية. ولعله ليس من الفريب أن يلتقى فهم مندور هذا مع أفهام بعض النقاد الغربيين المعاصرين له من رفضوا مسرح بريشت الملحمي وتنظيراته النقدية من منظور المعاصرين له ممن رفضوا مسرح بريشت الملحمي وتنظيراته النقدية من منظور المهما بجملان المسرح مكاناً للتعليم أو للدعاية السياسية (١٠٠٠).

ويبدو أن لويس عوض قد تقدم خطوات نحو تقهم المهمة الاجتماعية المسترح بريشت؛ إذ رأى أن بريشت يعرض الملبيات الاجتماعية المستقرة في المجتمع الرأسمالي، ويطسالب جمهوره أن يتأملها وألا يسلم بها وأن يبحث عن استثناءات أقرب إلى روح الإنسانية الحقة(٢١٧).

وقد كان أحمد عباس صالح أقرب نقاد ذلك الجيل إلى تقديم تصور عميق عسن المهمة الاجتماعية المسرح إذ ربط بينها وبين اعتماد بريشت على السرد والحكاية، مقرراً أن بريشت إكان يعرض حكاية القناقضات الاجتماعية، يكشف بواسطة تركيبة الحوادث التي يشخصها على الممرح الأسلوب الشاذ غير الطبيعي الذي يسير عليه المجتمع دون أن ندرك شذوذه وعم طبيعيته لاعتياماتها عليه. وفي مثل هذا العمل الشاق، حيث يظهر لنا ما في أكثر أشكال الحياة الاجتماعية طبيعية من شذوذ كان عليه أن يشحذ انتباهنا أن يجعلنا في حالة انتباه تامة ويقظة عقلية فاحصة، حتى نستطيع أن نتخلص من أسر العادة. ونتجرد من كل ما ألفناه وننفصل عنه، ليتبين لنا أن حياتنا التي نعيشها، وأن نظامنا الاجتماعي نظام غير عادل وغير طبيعي وينبغي تغييرم (١٩١٨).

وبذلك قدم أحمد عباس مدالح تصوراً لمنهمة المصرح الملحمي بيرز - فقط - الجانب التعليمي الاجتماعي فيها دون أن يلتقت إلى أن المتعة تشكل جانباً أساسياً لا ينفصم قدم عدن الجانب الأول، وذلك ما سيتم نتاوله - يتفصيل أكبر - في الفقر ات التالية (١١١).

ويسبدو أن بعض نقاد الجيلين الثانى والثالث كانوا أقدر على نقديم تفسيراً لمهمسة المسرح الملحمى وفهمها فهما اجتماعياً؛ وهذا ما يندى فى نتاجات محمود أميس العسالم وصبحى شفيق وسعد أردش. ولا يبدو أن العوامل الذاتية هى التى تفسسر وحدها اقتدار شفيق وأردش خاصة على تقديم ذلك التفسير العميق إلى حد كبير (٢٠٠).

وإذا كان شفيق قد أخذ يفسر مهمة الممسرح الملحمي متكتا على فاعلية دور المستفرج - فان المرتكز المشترك الذي يستند إليه هو وأردش في ذلك يتمثل في تصور أن الأشياء والظواهر - ومن ثمُّ العالم أيضاً - كلها قابلة المتغيير، ومهمة المسرح الملحمي تتمثل في قدرته على أن يصور المشاهديه تلك الإمكانية. ولكن الفارق بينهما أن كلاً منهما يحاول شرح هذه المهمة وتفسيرها بكيفية مختلفة؛ فعند أردش ترتبط مسألة تغيير العالم بالجمال وقول الحقيقة؛ إقالجمال عند بريشت هو أن نقو أن نقو أن المستمع أو الراتي إلى الاقتتاع بما وراه هذه المحقيقة من زيف أو خداع، وإلى التصرف بما يجعل هذه الحقيقة فابلة للمتغيير والتبديل (١٣٠). وبذلك يربط أردش بين هذه المهمة الاجتماعية من ناحية وبين الجمال الذي يتمثل في الحقيقة المادية الاجتماعية حكما يتبدى في النص المابق - من ناحية ثانية ، والمهمة الاجتماعية المسرح الملحمي من ناحية ثالثة.

ولكن أريش لم بصن في تأسيس المهمة الاجتماعية المسرح الملحمي تأسيساً يبرز الفاعلية الحقيقية له بل أخذ في تعميم فهمه، وتسطيحه، حين طرح الجوانب الأخرى من فهمه لتلك المهمة ملّحاً على "ما يجب أن يكون أمن أن "المسرح عند بريشت يجب أن يكون سياسياً وتربوياً، ويجب أن يكون العمل الممسرحي حواراً مسع الجمهور بضييء له الطريق ويوضح له وظيفته][[177] وتكشف هذه الفقرة – بوضوح – عن أن أريش قد جعل من مهمة المسرح

الملحمى أقرب إلى أن تكون مهمة تعليمية بحتة. ولم يضعف من ذلك سوى إنسارة قــرن فيهـــا أردش بيــن الومـــاتل الملحمية أو التربوية ودور المصرح فى كشف متناقضات الحياة الاجتماعية ودفع المجتمع إلى تصمحيحها(٢٢٢).

وليس بالإمكان تجاهل أن إخراج أردش مسرحية بريشت "الإنسان الطيب" 1978، وعملــه مع "كورت فيت" في إخراج "دائرة الطباشير القوقازية" قد جعله يقسترب من فهم المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمي مفسراً إياها بالالتزام الذي يحتقــه بريشت حين يصر على أوجوب توجيه العرض بكل عناصره إلى الكشف عمن الحقـائق المخــزية الستى ينطوى عليها التنظيم الاجتماعي في المجتمعات الرأســمائية، وعن أسبابها الحقيقية، وإلى الدعوة من خشبة المسرح إلى البحث عن وسائل الستغيير وإلى مباشرة هذا التغيير أ "التي ورنت عند أردش من قبل يسجله هذا النص يتمثل في أن كلمة "المجتمع" – التي ورنت عند أردش من قبل وعـند أحمـد عـباس صالح أيضاً – لم تعد كلمة مطلقة يمكن أن تتطبق على كل المجتمعات، بل أصبحت لصيقة بالمجتمعات الرأسمائية، مما يشير إلى بداية إدراك أن مهمــة الممسـرح المــلحمي ترتــبط – في جانبها التاريخي – بنقد المجتمعات الرأسمائية، وأن هـنده المهمـمات غير الرأسمائية، وأن هـنده المهمـة قـد تصبح عرضة للتغيير في المجتمعات عير الرأسـمائية (177). ومــع ذلك يبقى أن خطاب أردش لم يستطع اكتشاف العلاقة بين تلك المهمة الاجتماعية والتغريب.

ولم يخت لف شفيق عن أردش في تصوره أن مهمة المسرح الملحمي هي الإسهام في تغيير المجتمع، ولكن شفيق قد فسر هذه المهمة تفسيراً يستتد إلى تحليل علاقة المسرح بالمنفرج تحليلاً يرتكن إلى تتاول عديد من جوانبها، مما يتيح القول إن شفيق قد نقل خطاب هؤلاء النقاد من مرحلة وصف مهمة المسرح الملحمي إلى مرحلة القدرة على تأسيسها أو تأصيلها، غير أن هذه النقلة قد الازمتها سلبيات – سنشير إليها في فقرات تالية – أضعف من فعاليتها.

إن منحى شفيق يتبدى في تكراره أن مهمة المسرح عند بريشت هي [إظهار الظروف التي تغير الإنسان](۱۲۳)، ويترتب على ذلك نقده لمهمة المسرح الأرسطي أو السبرجوازي الستي تتركز في إإظهار شعورنا بالتغيير بأنه مجرد أزمة طارئة،

ويأتهـــا، ككـــل الأزمات، سوف نزول ، وبأننا في النهاية، سنعود إلى نمط الحياة المألوف[(۲۲).

ونفى فاعلية المسرح البرجوازى عند شغيق يتأسس على أن مهمته إنما لتصب – في نهاية المطلف – في الإطار الاجتماعي ؛ حيث إن تصويره الشعور المستقرج بالحاجة إلى تغيير المجتمع – ذلك التصوير الذي يستند إلى المماثلة بين السبطل والمستقرج – على أنه شعور طارئ، عابر – يودى إلى استكانة المنفر وقبوله العالم والمجتمع كما هو. وبدأ يسهم – ذلك المسرح – في تثبيت الأوضاع الاجتماعية الجائدرة وغير الإتسائية (١٨٠٨). ومثل هذا الفهم يمكن أن يرتد – جزئها إلى كتابات بريشت السنظرية؛ ففي "الأورجانون القصير" ينقد بريشت المسرح الله كتابات بريشت المسرح على أنها لا يمكن التأثير فيها بواسطة المجتمع في الممشرة المشاهدة المشاهدة المسرح لا تستند المناطقة المساحة المسرح لا تستند كذلك، إلى تجربته من حيث هو كاتب وناقد ومخرج أيضاً، بل تستند، كذلك، إلى إلى المجسمع المبرجوازى، وبذلك فإن تثوير هذه المؤسسة مهمة تقوم بها العناصر المجسمع المبرجوازى، وبذلك فإن تثوير هذه المؤسسة مهمة تقوم بها العناصر المكونة لها، ومن بينها الذائلا (١٠٠٠).

ولم يكن نقد شفيق لمهمة المسرح البرجوازى إلا الأماس الذى طرح نقيضه بوصفه مهمة المسرح الملحمى؛ إذ إن أمهمة المسرح الجديد أن يضع الإنسان في الظروف الدي تحريط بسه وتحدد مجال فاعليته وتحمل عناصر تغييره وتغيير مجسمه. ولهذا فهدو يُعرضُ تماماً عن وظيفة المسرح القديم، ويغير تماماً من موقف المستخرج، إنسه يبنى الدراما بحيث تسمح المتقرج باستجماع الظروف الموضدوعية التي يعيش في قلبها، وبحيث يترك الصالة وقد أصبح على وعي بما يشكل حياته. فوظيفته اجتماعية وهي أيضاً وظيفة ثورية](٢٦١). ولقد كشف شفيق عن طريق شرحه كيفية بناء الشخصية المسرحية المسرحية بيناء بقوم على تحطيم التماثل بين الشخصية والمتقرج، وإيراز تاريخية الظروف

والظواهر مما يوقسظ في المتفرج الرغبة في تغييرها، واستخدام التغريب الذي يحقق نصبية الأشياء مما يدفع المتلقى إلى النفكير في تغييرها (٢٢٢).

وبدا بدا أن شفيق كان أقرب هؤلاء النقاد إلى اكتشاف العلاقة بين مهمة المسرح الملحمي من ناحية وبنية الشكل فيه من ناحية ثانية، وفاعلية التغريب في تفعيل الشكل وتحقيق المهمة من ناحية ثالثة، ولكن إذا كان نقاد الجيلين الثاني والثالث - وخصوصا شفيق - قد اقتربوا من إبراك مهمة المسرح الملحمي إبراكاً أقسرب ما يكون إلى النضج فإن قرن ذلك الإدراك بنصوص بريشت النقدية يكشف عن أن ذلك الإدراك - على ما فيه من عمق وقدرة على تعليل المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمي - كان أحادي الجانب بأخذ من خطاب بريشت حول مهمة المسسرح شيئاً ويدع أشياء أخرى أو يتجاهلها عمداً أو دون عمد - ذلك ما لا يستطيم دارس خطابهم القطع فيه ؛ إذ إن النظر إلى خطابهم - بعمق - يكشف عن إهمال جانب المتعة في مهمة المسرح الملحمي؛ ومن الغريب أن أقدر هؤلاء البنقاد عيلي فهم نظرية بريشت، أي شفيق، كان أكثر من تجاهل هذا الجانب في مهمة المسرح الملحمي عند بريشت (٢٣٣). بينما لمسها - عن بعد - أر دش في فقرة قصيرة لم يتوقف فيها للكشف عن العلاقة بين المهمة الاجتماعية و تحقق المتعة (٢٢٤). وكذلك اقترب العالم الناقد التطبيقي من إدراك تلك العلاقة إدراكا عاماً حين قرر أن [مسرح بريخت لا يلغي المشاركة الوجدانية ولا يزيل الإيهام المسرحي نهائياً، ولا يكتفي بإثبارة الفكر وحده، ولا يقضى بذلك على الروح الدرامية وإنما يحرص مسرح بريخت على التركيز فحسب على إثارة الجانب الفكرى وإيرازه، وتخليص المشاهد من الاستغراق الوجداني الكامل. ولهذا فمن الضروري أن تتوفر المشاركة الدرامية في مسرح بريشت مع كسر هذه المشاركة الدرامية بالتركيز على جانب العقال، إنه ليتضمن طرفين أساسيين، هما المشاركة الوجدانية واليقظة العقلية معًا، مع التركيز على الطرف الأخير. ولهذا فإن التضحية بأحد هذين الطرفين هي إهدار المسرح بسريخت. فالتضحية بالمشاركة الوجدانية، ستقضى على الطابع المدرامي، بمل الفني لهذا المسرح، والتضحية باليقظة العقاية ستجعل منه مسرحاً أر سططالياً عادياً [(٢٢٥). ورغم عمومية فهم العالم المطروح في هذه الفقرة، والذي

لا تدعسه كتابات نظرية أخرى، فإنه لم يجعل مهمة الممدح الملحمى المبنية على طبيعة مجرد مهمة اجتماعية تعليمية جافة كتاك التي تو تترت لدى مختلف نقاد الاتجاه الاجتماعي، وبذلك القرب تصور العالم مما قدمه - قبله بسنوات - واحد من نقساد بريشست بين أن بريشت قد سلم بامكانية تصوير المشاعر في الممسرح بشرط أن تظل تحت الضبط، كما سلم - في أعوامه الأخيرة - بأن هناك إمكانية للسرط أن تظل تحت الضبط، كما سلم - في أعوامه الأخيرة - بأن هناك إمكانية للسموطيقة المسال الايجابيين، وإن كان قد أشار إلى أن ذلك ليس صحيحاً دائماً (١٣٦١). ولكس العسالم لم يدرك أن المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمي عند بريشات تتولد عبر الجدل مع مهمة الإمتاع، بينما بدا العالم يقيم مجاورة لا جدلاً بين هاتين المهمتين، وبذلك كان تصوره المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمي أقرب بين هاتين المهمتين، وبذلك كان تصوره المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمي أقرب - في جوهره - إلى أن يكون أحادياً.

ان أحادية فهم منتجى هذا الخطاب لمهمة المسرح الاجتماعية عند بريشت قسد أدت إلى تقليص هذه المهمة في خطابهم مما جعلها أفرب ما تكون إلى المهمة التعمليمية، وتدعم ذلك عن طريق نزعهم الإطار الأساسي الذي تتحقق - عبر الجيدل معه - مهمة المسرح الاجتماعية عند بريشت. فبريشت في "الأورجانون القصير " يركز كثيراً على مهمة المتعة، ويجعلها المهمة الأساسية للمسرح في كل عصوره، ويصفها بأنها [أنبل وظيفة وجنناها للمسرح] وأنها هي التي أضفت على المسرح طبيعيته الخاصية مؤكداً أنها تغيرت في تاريخ المسرح في المجتمعات البشرية (٢٢٧). ولعل هذه التأكيدات المنتابعة في خطاب بريشت في "الأورجانون" -و لا سبيما في فقراته الأولى - قد تجعل نظرة سطحية إليه تقرر أن مهمة المسرح الله من يريشت تتمثل في المتعة "ققط"، ولكن القراءة المدققة للأورجانون تبين أن بريشت قد جعل المتعة هي المهمة الشاملة للمسرح التي تتضمن – جدايا – مهمته الاجتماعية؛ بمعنى أن المسرح لديه يسعد متفرجيه، ويسليهم، ويمتعهم، وفي الوقت نفسه يدعوهم إلى تغيير العالم. إن المسرح - فيما يرى بريشت - يدعو جمهوره من الطبقات والشرائح التي يهمها تغيير العالم أو لا يحقق النظام الاجتماعي السائد صالحها، فهولاء هم الذين يصفهم بريشت بأنهم الفلاحون، وزراع الفاكهة، ومحصلو وسائل النقل، وغيرهم ممن يقدم لهم المسرح تصويراته للحياة الإنسانية،

من منظور نقدى أساساً، فإنهم كما يصفهم بريشت [هولاء جميعاً الذين ندعوهم إلى مسرحنا، ونرجوهم ألا ينسوا الدينا اهتماماتهم المسعدة، ونعرض العالم على أفندتهم مسرحنا، ونرجوهم ألا ينسوا الدينا اهتمانهم](٢٢٨) تصوير انتا. بل إن بريشت بجعل من تصدوير المسرح تجارب المجتمع، الماضية والمعاصرة، سبيلاً إلى تحقيق المتعقر والستى تكنسب بدورها فاعلية وتأثير أ(٢٢٩) نتحول بمقتضاه إلى التأثير في المتلقين، وبذلك فإن [المتعة الفنية تخدم التعليم](،٢٤٤).

ولعل اقتدار خطاب بريشت النقدى على أن يصوغ مفهوماً لمهمة المسرح يرزيل التناقض بين مهمة المنعة والمهمة الاجتماعية هو الذى يضع ذلك الخطاب موضع التنظير الممسرح في عمومه وليس لمسرحه الملحمي فقط.

(1/1)

وثمة جانباً آخر يرتبط بتصور خطاب هؤلاء النقاد المهمة الاجتماعية لمسرح بريشت للمجتمع المصرى لمسرح بريشت للمجتمع المصرى في الخمسينيات والسنينيات، وبعبارة أخرى ما الحاجات الاجتماعية المحددة المرتبطة بالمجتمع المصرى، والتي يمكن أن يكون مسرح بريشت مساعداً في تلبيتها؟.

مسن الواضح أن ثمة فروقاً دالة بين تصورات هؤلاء النقاد لتلك الحاجات الاجتماعية المصرية التي يسهم مسرح بريشت في تلبيتها، وبعض هذه الفروق يمكن أن يسرتد – جزئياً إلى اختلاف الأدوار التي يؤديها كل جيل في إطار ذلك الاتجاه؛ فمندور حين دعا إلى ضرورة الاتصال بمسرح بريشت فإنه كان يعلل ذلك بالحاجة إلى الاتصال المستمر إيمبتكرات الفن والثقافة]((١٤٠). بينما بيدو أن ثمة تبريرا أخسر المحاجة إلى مسرح بريشت يستند إلى أن بريشت نموذج راق الفن الاشمتر لكي، وأنسه – بتعبير لويس عوض – إمن القلة القليلة من الكتاب النين السنطاعوا رغم التبشير المباشر بالفكرة الاشتراكية والأخلاق الاشتراكية في أدبهم أن يحافظوا على قوانين الفن شكلاً ومضموناً(١٤٠٠). ويكاد ذلك الرأى نفسه يتكرر عسد غالى شكري(١٤٠٠). ويبدو أن الممنتر في هذه التبريرات يتمثل في تصور أن

المحاجسة الاجستماعية التي يليبها مصرح بريشت في مصر تتمثل في كونه نموذجاً الفسان المصسرى في مرحلة التحول نحو الاشتراكية. واقد تبدى تلك - بوضوح وتقصيل - لدى سعد أريش (121) حيث على الحاجة إلى مصرح بريشت بأن بريشت إليه بريشت بأن بريشت المحسور فلا المصرحي لا بشكله، بل بهذفه وفعاليته الاجتماعية. إن بريشت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات، وهذه اللحظة بالذات، ومن هنا يجب أن يمكس حاجاته الحقيقية و الواقعية، هذا الاهتمام، وهذه العناية من بريخت بالحاجات الموضوعية الراهنة الجمهور "المجتمع" هي العلامة المميزة المصرح بريشت الموضوعية الراهنة الجمهور "المجتمع" هي العلامة المميزة المصرح بريشت (121) في المستينوات (121). ورغم ما بدا لدى أردش من إدر الك لنصبية مصرح بريشت ومكانياً - في المستينوات الاجتماعية في مصر ومكانياً - في الستيكيز على هذه النسبية وحدها دون إدر الك عنصرها الجدلي ومكانياً - فيان الستركيز على هذه النسبية وحدها دون إدرائك عنصرها الجدلي ومكانياً بيستند إليها "المصرح الأرسطي" - يؤدى إلى عدم القدرة على دوية تصورات التي يستند إليها "المصرح الأرسطي" - يؤدى إلى عم القدرة على دوية تصورات بريشت النظرية والمجتمع المصرى.

(11)

+ التأصيل ومهام المسرح الاجتماعية :

تكشف معاينة نصوص هؤلاء النقلا – في المرحلة الأولى – أن بعضهم – ممن كانوا يعملون في إطار الحركة المسرحية – قد استشعروا بعض الجوانب التي تندرج في إطار التأصيل، مما يشير إلى أن إشكال التأصيل قد تولد – في الأساس – من الممارسة المسرحية. وتُظهر بعض نصوص طليمات والبارودي لإراكهما الملاقة بين التأصيل والمهمة الاجتماعية للمسرح المصرى؛ حيث ربط طليمات – من ناحية – بين المسرح المصرى وجمهوره، قدل هذا على أن طليمات قد جعل هذا الربط هو الأساس الذي يُمكن المسرح المصري من القيام بمهمته الاجتماعية. بينما أدرك السيارودي – من ناحية ثانية – أن عدم تأصل الإحساس الدرامي في

اليينة المصرية – وهذه هي التعبيرات المثالية التي استخدمها البارودي – يعد عائقاً أمام قيام المسرح المصري بمهامه الاجتماعية التي حددها البارودي^(۲۲۷).

ورغم أن مصمطح التأصول لم يتم طرحه في الانتقالة الثانية من انتقالات همذا الاتجاه فإن الصبغ النقدية التي طرحها هؤلاء النقلا كلتت تتضمن ضرورة ارتباط المسرح بالواقع المصرى، وكان هذا الارتباط يحمل - بدوره - دعوة إلى تأصيل المسرح المصرى؛ صحيح أن هذه الدعوة لم تؤد إلى طرح تصورات نقدية متكاملة أو صبغ تؤهل التأصيل، جمالياً ولجتماعياً، ولكن من الصحيح أيضاً أن صبغ هذه المرحلة قد أكنت على ضرورة ارتباط الكاتب المسرح بالواقع المصرى وخصوصياته، وهذا ما يشكل عنصراً من خاصر التأصيل من ناحية، كما أن ذلك العسر لا ينفصل - من ناحية ثانية - عن تركيز هؤلاء النقاد على المضمون، وبذا تجاوب التأصيل مع مقولة تقديم المضمون.

ومسن الواضيح أن الانتقالة الثالثة من انتقالات هذا الاتجاه هي التي أخنت فيها مسالة التأصيل تحتل موقعا مهماً في خطاب هؤلاء النقاد، وقد ارتبط نلك بيتمولات المجتمع المصرى التي كان أبرزها بدايات البحث عن الطريق العربي المصسرى نحو الاشتراكية. وكما حاولت الصيغ النقدية التي قدمها نقاد هذا الاتجاوب مع ذلك البحث، فإن مسألة التأصيل قد كانت – في كثير من جوانبها مم بلورة لذلك التجاوب. وقد دعم هذا تراكم الكتابات المسرحية المحلية التي تقبلت الموسسة المنقدية ~ مسن منتصل الأدب الموسسة المنقدية ~ مسن منتصف الخمسينيات – إدراجها تحت مسمى الأدب المسلمي أو المسرحي أو المسرح. وذلك ما جعل من التعامل النقدي مع نلك الكتابات سبيلاً من السعادة على تبلور الجزئيات المرتبطة بالتأصيل – والتي طرحها هؤلاء النقاد في الانتقالتين السابقتين – في تصورات ذات طبيعة أقرب إلى الشمول. وإذا للسرت كثيراً من محاولات التأصيل – مسرى صميع – في بداية 1972 – قد أطسرت كثيراً من محاولات التأصيل – سواء في الكتابة أو النقد المسرحي – فإنها لكنت، أيضاً صباغة جهيرة لحاجة أملحة فرضها الواقع المصرى نفسه منذ النصف الثاني نابعة من المجتمع المصرى ومستجيبة لحاجاته (1814).

ولقد كانت غالبية نتاجات هؤلاء النقاد تصورات أو أفكار عامة طرحت في شنايا النقد التطبيقي. وإذا كان أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب أو بالمجتمع المصرى، فإن مثل هذا الربط يتحقق – من منظور خطابهم – على مستوى المهمة والماهية على النحو التالى:



ومن الواضح - من نصوص الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد - أن مثل هذا السريط هسو الأسساس الذي يجدد طبيعة التأصيل وعلاقتها بمهام المسرح الاجتماعية، وتقديم صعيغ نقدية صعرى - لدى نقاد التيار الوضعي خاصة - من نلك الأسساس؛ فمة صعيغ نقدية وعو إلى أن يستند المسرح إلى "روح الشعب"، وهو مصطلح متكرر لدى مندور والقط والنقاش (٢٤٦) مما يشير إلى ثباته النسبي بين نقاد وضعيين ينستمون إلى أجيال مختلفة، وبيدو أن القط كان أكثرهم سعيًا إلى تحديد دلالة هذا المصسطلح مصا بكشف عن تصوره لكيفية تحقيق مهمة المسرح الاجتماعية عبر التأصيل.

ويسرد ذلك المصطلح - ادى القط - فى سباق أشمل من المصطلح ذاته؛
يتمسئل فى تصور مؤداه أن لكل أمة مقومات خاصة بها أومن أهم هذه المقومات
الأداب والفنون لأتها خلاصة التجارب الروحية للأمة وعنتها فى ربط ماضيها
بحاضسرها وامنداد تطورها على مر العصور]('``). ولهذا ينتقد القط استعارة
الأنباء والمفاتين المصريين "الأساليب الأدبية أو الفنية "الأوروبية" إدون نظر إلى
ملاصتها لطابع مجتمعنا]('``). ولما كان القط قد التحت إلى أن النتيجة المترتبة على
هذا المملك تتمثل فى صعوبة تقبل المتلقى المصرى لتلك الإبداعات الفنية، فإنه قدم
الحسل الذى يتمثل فى دعوته - ليس الأنباء فقط - بل لكل الفناتين أيضاً إلى أن

يفهم الفـنان روح الشعب الذي يبدع فنه من أجله فيزود نضه بكل الثقافات الفنية المختلفة لتتصهر في نضمه وتخرج بعد ذلك في قالب فني حديث يحبر تعبيراً أصبلاً عن هذه الروح]^(٢٥٢).

ولقد ارتبط بهذا الط - لدى القط - تصوره لغاية دراسة التراث الشعبى العربى في تصوير العصربى في الفنون المختلفة إذ هي إقهم الروح الأصيلة الشعب العربى في تصوير مشاعره وأفكاره عن طريق الفن تمهيداً للاتجاه بفننا الحديث عامة نحو هذه الوجهة المتكون نقطة انطلاق نحو خلق فن قومي له طابعه المتميز دون أن يكون معزو لأ رغم هذا عن الاتجاهات الحديثة عند الشعوب المتحضرة الأخرى الأحما، وإذا كان مما بطرحه القط لا يختلف في دلالته عما طرحه مندور أيضاً، فإن القط قد كان أقدر على تقديم صياغة أكثر تحديداً (أما) ومع ذلك فإن القط كان ينظر إلى التراثب الأسعي بوصفه تعبيرا عن الشعب في عمومه دون أن يلتفت إلى الدلالات الطبقية المدى يتضمنها هذا "التعبير"؛ إذ أن الأنب الشعبى - في جوهره - نتاج طبيقة المدى يتضمنها هذا "التعبير"؛ إذ أن الأنب الشعبي - في جوهره - نتاج طبيق المدى المبين تعبيراً عن الشعب بوصفه كتلة واحدة أو متجانسة، ولا يتحول إلى هذه الدرجة التعميمية إلا على سبيل التجوز.

وليس مفهدوم الشعب لدى القط سوى دال على منحى القط المثالى، وهو مستحى ينأكد من التحديد الذى يسنده القط لي مصطلح "روح الشعب" الذى لا يعنى عنده سوى "الأجواء المحلية"؛ وهذا ما يظهر بوضوح في تفسير القط لنجاح بعض الأعسال الأدبية أو المسرحية المصرية؛ إذ يرده القط إلى التصوير الجزئي الذى قدمت لبعض جوانب "البيئة المحلية" إذ يقرر أنه إلو نظرنا في قصصنا ومسرحياتنا الستى ظفرت بمكانة مرموقة ولقيت إقبالاً كبيراً من الجماهير لرأينا أن نجاحها رغم ما بها من بعض القصور الفني - يرجع إلى عناصر تجعل لها طابعاً متميزاً عسن سواها من الأعمال الأدبية. فعودة الروح لتوفيق الحكيم ليست مبرأة من كل العبوب ولكن طابعها المحلى وتميز شخصياتها وأجواتها جعلها علامة من علامات الطلوري الهامية في تطور الرواية العربية. وقنديل أم هاشم ليحيي حقى - رغم النظور غير المقبول الذي طرأ على شخصيتها الأولى الدكتور إسماعيل - استمدت

مكانستها المسرموقة في في ن القصية المصرية من هاتين الصورتين المتلقضتين المستميزتين النتين رسمهما المؤلف لميدان السيدة زينب. وكثير من روايات نجيب محفوظ - رغم ما بها من تفصيلات كثيرة قد تخرج أحياناً عن سيلق الأحداث - يقوم نجاحها على نلك الأجواء والشخصيات الخاصة التي نزخر بها. وكذلك الحال في مسرحيات نعمان عاشور الناجحة مثل "الناس اللي تحت" و"عيلة الدوغري" ففي كل مستهما شخصية أو أكثر ذات كيان مستقل وموقف خاص من الحياة والناس. وفي مسرحية "السيسة" بسعد الدين وهبه شخصية مصرية صميمة هي شخصية الشيخ مسيد أضعفت عليها روحاً قومية صميمة وتعاونت مع الشخصيات المتميزة الأخرى على النجاح الذي حظيت به.. كل هذا يؤكد ضرورة أن نعيد النظر في منهجينا السذي سلكم نقيم آدابنا وفنوننا على أساس من روحنا غير معزولين مع ذلك عن تيارات الحيارات الحيارات الحيارات الحيارات

وليسس ما فى النص العابق - على طوله - من تحديد الـ "روح الشعب" سوى تقنيم للأجواء المحلية، والتى نتحل - بدورها - إلى مختلف المظاهر البينية المجرزية المساؤدة عسن "البيئة" المصرية. وليس هذا التحديد سوى نسج على المصطلح الرومانسسى الشائم "اللون المحلى" الذى قدمته الرومانسية الأوروبية لـتأكيد نسبية الفن المتمثلة فى تصويره بيئة محددة زمانياً ومكانياً، انتقض بذلك منحنى الكلاسيكية إلى تصوير العام والشامل والثابت من الملامح الإنسانية(٢٥١).

ولقد تجاوب تحديد القط لمصطلح "روح الشعب" مع ما قدمه مندور في بعض تصوراته الجزئية، ومع ما كان النقاش يحققه في نقده التطبيقي للمسرحيات التي اعتمدت على "مادة" من التراث الشعبي (٢٥٠٧).

ولقد تدعم هذا المصطلح في مجرى خطاب هؤلاء النقاد ليس فقط بتحديد القسط لسه أو بستواتر استخدامه ادى مندور والنقاش، ولكن أيضاً بانتقاله إليه من در اسسات الأدب الشعبى؛ إذ كان هذا المصطلح سارياً بكثرة في تلك الدراسات قبل تواتسره في نلك الخطاب المسالم أو المسالم هذه الطرائق الثلاث في تثبيت المصطلح في خطاب نقاد الاتجاء الاجتماعي.

ور غيم أن شيكري عياد قد طرح التساؤل عن ماهية التأصيل ومهمته من منظور مشابه لمنظور القط ومندور والنقاش؛ إذ ربط بين الأنب وسياقه الاجتماعي، فإنه قد مال إلى اختر ال ذلك السياق في بعده الحضاري إذ عدَّ الأتواع الأنبيئة والمذاهب الأدبية [أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الميز مان و المكان بكثير من التغيير و التبديل، ويخضعها قانون الفعل ورد الفعل أحبائاً لما بشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقى أخيراً فتكون نظرة حياة وتكشيف عين روح حضارة أ(٢٥٩). ولقد رتب شكري عياد على ذلك نفي إمكانية استعارة القوالب أو الأشكال الفنية الغربية دون الخضوع للرؤية المضارية التي تتضمنها تلك الأشكال(٢١٠). ومن ثم استطاع شكرى عياد أن يمهد لوضع مسألة التأصيل - من حيث جذرها الجمالي ومن حيث مهمتها الاجتماعية - وضعا دالاً و دقيقاً في آن؛ إذ بَيِّن أن إشكالية الكاتب المسرحي العربي تتبدي في إنه ينطلق -في إبداعاته - دون مواضعات أو تقاليد مسرحية عربية سابقة عليه، بعكس الكاتب المسرحي الغربي الذي يجد في ثقافته أنماطا مختلفة من المواضعات الفنية. وإذا كان منظور شكرى عياد يؤكد نسبية تلك المواضعات، فينفى - بعمق - وجود قوانبِ ثابِــتة للمسرح - فإنه يرى أن هذه المواضعات ليمت خلقاً فردياً بل نتاجاً لمجموعة من الكتاب، فهي إتعبير عن اتجاه مشترك يسمونه روح العصر](٢١١).

وليس مصطلح روح العصر سوى ولحد من مصطلحات النقد الرومانسى المستكررة عند نقاد هذا الاتجاه (۲۲۷)، تكراراً يشير إلى تجاوبه – على مستوى بنية هذا الخطاب – مع مصطلح "روح الشعب". ولكن شكرى عياد – مع هذا – قدم إضافة دالسة؛ إذ يكاد يكون الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذى أدرك دور جمهور المعسرح في نثيبت تلك المواضعات في الإطار الاجتماعي الذى يجمع بين الكاتب المسرحي وجمهوره لأن [المسرح يفترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضعات والثقاليد ليلتقي من الكاتب عمله، لأن المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها كما يمكن أن ينتظر الكتاب جمهوره [(١٢٣).

ولقد ربط شكرى عياد بين هذه الإضافة وبين "روح العصر" ليدعو الكأتب المسرحي العربي إلى أن ينشئ تقاليد الممسرح العربي ومواضعاته، وبذلك أطر مىساقة التأسيل تأطيراً عميقاً. ورغم ذلك لم ينعكس هذا التأطير على التطبيقات السنقدية لنقلد هذا الاتجاه وحتى على نقد شكرى عياد التطبيقى نفسه؛ إذ كان في نقسده كثير من العروض والنصوص المسرحية أقرب إلى الناقد التضيرى منه إلى الناقد الاجتماعي بيحث عن كيفية بناء "الجقدة" ثم الشخصية (٢٠١).

ولذا كسان التأصيل - عند هؤلاء النقاد - وسيلة لتعبير المسرح العربي عن "روح الشسعب" أو عن "روح العصر" فإن خطابهم بشير - بوضوح إلى أن تحقيق التكسيل بمهمستيه نلك يعد سبيلاً لأن يحقق الأدب / المسرح العربي العالمية أو الدلالة الإنسانية العامة(٢٠٠٠).

(11)

+ تخلخل الخطاب: المهام غير الاجتماعية:

ابس مسحيحاً السنظر إلى خطساب هؤلاء النقد بوصفه مداولة اصياغة تمسورات عن مهام المسرح الاجتماعية وحدها؛ إذ إن مثل هذا النظر يفترض ضمناً - أن منتجى هذا الغطاب قد نقوا المهام غير الاجتماعية التى طرحتها بعض النظريات الغربية المسرح، أو أقهم قد قدوا تصورات بعض هذه النظريات المهام غير الاجتماعية ثم حاولوا أن يبينوا عدم اتساق تلك التصورات مع الصيغ المختلفة الستى طرحوها عن المهام الاجتماعية المسرح، وإنما - على المكس - فقد أعاد بسمض هدولاء السنقاد طرح مفاهيم بعض النظريات الغربية عن المهام غير الاجتماعية المسرح دون أن ينقدوا هذه المفاهيم، بل كانوا دائماً يسلمون بها كما هي دون أن يحساوان - أن يخلعوا عليها دلالة اجتماعية ما، وفي كلا الحسابين تسم تأثيرت هذه المفاهيم في خطابهم التقدى دون نظر نقدى منهم إلى مدى الحسابين تسم تأثيرت هذه المفاهيم في خطابهم التقدى دون نظر نقدى منهم إلى مدى التمارض بينها وبين الصيغ التقدية التي طرحوها عن المهام الاجتماعية المسرح.

ولعسل تواثرها لدى نقاد هذا الجيل، خامسة، يرجع – فى جانب من جوانبه في لختلاف دور ذلك الجيل عن دورى الجيلين الآخرين دلخل هذا الاتجاه بوصفه جزءاً من العوسمة النقدية(٢٦١). ومن الملاحظ أن هذه المفاهم غير الاجتماعية تبدو أكثر وضوحاً في خطاب نقد الجيل الأول: وضعين كانوا أم ماركسيين أوليين، وأنها قد تواترت لديهم في الانتقالات المختلفة التي مر بها هذا الاتجاه. وليس هناك ما يشير إلى أن هذه المفاهيم قد تسللت – بطريق مباشر – إلى خطاب نقاد الجبلين الثاني والثالث، غيسر أنسه من الضروري – في الوقت نفسه – الإشارة إلى أن نقاد الجبلين الثاني والثالث لم يقوموا بنفي تلك المفاهيم مما يشير إلى تقبلهم الضمني لها. وهذا ما دعم تفساعل تلك المفاهيم مع سلبيات تأسيس نقاد هذا الاتجاه صبغ المهام الاجتماعية للمسرح.

وأبرز هذه المفاهيم: التطهير، ولدخار الطاقة، والتعبير عن النفس.

(1/11)

يبدو مفهوم التطهير لكثر وروداً لدى محمد مندور ولويس عوض، وإن كان ثمـــة اخـــتلاف بينهما يتمثل فى الإضافة التى يقدمها كل منهما إليه، وذلك إن كان مفهـــوم الــتطهير فى ذاتـــه مهمة للمسرح أو عنصراً يمكن أن تضاف إليه مهمة أخرى للمسرح، وهذا ما سيتبدى عبر التحليل وفى نهايته.

رغم أن مندور قد قدم التفاتة دقيقة في كتابه "في الأم والنقد" 1929 عن الخلاف بين النقاد حول "وظيفة المصرح النفسية" أم رسالته الأخلاقية الإجتماعية القومية" – وهذا هو الوصف الذي يستخدمه مندور – يشكل المشكلة الجوهرية الأنب المسسرحي الاسمال الرحم هذا فإن "مندور" قد وصف نظرية أرسطو أنها "السنظرية النفسية للمسرح ثم قدم تلخيصاً لكيفية تحقيق المسرح مهمته من منظور تسلك النظرية بالقول إونظريته "أي أرسطو" تقوم على المبدأ الشهير الذي عبر عنه بقوله: إن المسرح بإثارته الخوف والرحمة في النفوس يطهرها من شهواتها، وهي السنظرية المعسروفة بسنظرية التطهير Katharsis، وذلك لأن في النفس الإنسانية عراشيز الكفاح الفطسرية الستى أتت أوضاع الحياة الاجتماعية فكبحت جماحها وطوتها، وكل غريزة مكبونة قوة مدمرة، والمسرح بإثارته العاطفتين السابقتين وطوتها، وكل القوى المكتونة، وذلك أما يقوم بين الهشاهد والممثل من المشاركة فيما

يأتيسه من أحداث؛ كأن المشاهد يسيش نلك الأحداث إذا أجاد الممثل التمثيل ووهب المشاهد شيئاً من الخيال والقدرة على الانفعال. والرحمة والخوف لا يثيرهما إلا مناظر العسف، ذلسك العنف، الذي تتفع إليه الغرائز الفطرية كما قانا، وهذا هو معنى التطهير ووظيفته "(۲۸).

ومـن الملاحظ أمران دالان: أن "مندور" قد قرر بوضوح - في بقية النص - إمكانية البحم بين التطهير وانخار الطاقة البشرية، ثم عاد - بعد منوات طوال - ليكرر الرأى ذاته (٢٠١٩). كما أن "مندور" لم يرفض في "في الأدب والنقد" المهمة التطهيمية التوجيهية النصرح / الأدب، وإن رآها تتحقق عير المنعة أولا (٢٢٠). ويذلك جمع خطاب مندور حول مهمة المسرح بين ثلاثة مفاهيم مختلفة، قد يصل اختلافها إلى حد التناقض.

وبيدر أن فهم مندور التطهير ووغليفته قد ترسب في خطابه النقدي، وإن قدم بعسض الإنسافات ذات الدلالسة على ماهية خطابه؛ فعين كان مندور في مرحلة مساغة تصوراته النقية المستقلة وداعية الى النقد الأبيبولوجي، كان يكرر آراءه عين التطهير - والتي سبق له أن أبداها قبل ذلك في "في الأدب والنقد" - في مواضع مختلفة من كتابه الأدب وقنونه (٢٧١) كما كان يفيد منها في تقييمه بعض مسرحيات توفيق الحكيم(٢٧١). غير أن الإضافات التي أضافها إلى آراته تلك هي علاميات دالة على خطابه؛ فمن ذلك أنه قد وصف التعبير الذي كان يقدمه، دائماً، الستطهير بأنه هو [التصير الراجع أنتك النظرية](٧٧٣). بينما بيَّن - في إضافة ثانية - عدم التمارض بين جمع التر لجيدايا بين العنصر الفكري/ الفكرة والتطهير، وإن قيد ذلك الجمع بضرورة تقديم الإثارة العاطفية من حيث الأهمية، لأن وجودها هو الأساس في تحقيق المنطهر ، بينما بعد العنصر الفكري في التراجيديا عنصراً ثانوياً (٢٧٤). ثم عاد في إضافة ثالثة أيقرر بوضوح إمكانية أن تجمع التراجيديا بين تحقيق المتطهور وتقديم فكرة ما؛ فمسرحية "أوديب ملكاً "لسوفوكليس" [هدفها الأساسي وعلتها الغاتبة هو فعلاً التطهير بإثارة عاطفتي الغزع والشفقة على مصير بطلها أوديب، وذلك بالرغم من أن هذه التراجيديا العاتبة لا تخلو طبعاً من فكرة، وهي الفكرة التي كان المجتمع اليوناتي القديم يؤمن بها إيماناً راسعاً -- فكرة أن

الإنسان مهما فعل لا يستطيع أن يفلت من قبضة القدر عنديا بالاحقه، ولكن هذه الفكرة تعتبر في التراجيديا عنصراً ثانوياً لا مقوماً أساسياً (٢٧٥).

ونتصائل أهدية الإضافة الثالثة - بصفة خاصة - في كشفها عن توميع مسندور من فهمه لمهمة التراجيديا ظم يعد شمة تعارض بين أن تحقق التراجيديا السقطهير، وأن نقسوم - في الوقت نفسه - بمهمة اجتماعية نتمثل في نقل تصور السجتم عن شي ما أو قهمة ما. وربما كانت الدلالة الضمنية التي يحتويها خطاب مسندور - إذن - هي إمكانية أن يصبح التطهير مهمة ليست التراجيديا اليونانية وحدما بل لأشكال مسرحية منتافة. ولم نظل تلك الدلالة الضمنية خييئة في خطاب مسندور إلا سرحان ما برزت إلى سطحه وتحولت إلى الخاحة بنقد مندور على أساسها المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، وإن كان مندور - كمانته - كثيراً ما يضم المفاهيم المتنافضة إلى بعضها البعض دون فحص نقدى لها (١٧٧). ولقد اعتمد بيسن التأثير العاطفي المؤدى إلى التطهير، من ناحية، والمقولة الرئيسية المنكررة في مفهومات عاطفية أو إحساسات عاطفية أو إحساسات جمالية (١٧٧)، من ناحية ثانية.

ولكسن فهم مندور لكيفية تحقق التطهير - كما يتجلى في نصوصه المختلفة المنكورة في الفقرات السابقة - قد ظلَّ فهما عاماً لا يتعمق في فهم مهمة المسرح/ المتر اجيديا، عند أرسطو عن طريق إدراك العلاقة بينها وبين مهمة مختلف الفنون الجميلة عنده والتي إنتمثل في منح السعادة أو المتعة المقلية (١٣٠٨)، وإن كان هذا لا يمسنع إن المسن الممتع قد يؤدى - لحياناً أغر لضاً نافعة ويصبح أداة لخلاقية في أسدى مشرعى القوانين (١٣٠٠)، ولهذا وضع أرسطو التراجيديا في منزلة أسمى من الخذون الأخرى لأنها نقوم بإعادة إنتاج الجانب الجاد من الحياة (١٨٠٠).

ورغم أن بوتشر - الذي قدم تلك الاستنتاجات السابقة - كان أقرب إلى أن يكون "مجسرد مفسسر" لأفكار أرسطو الجمالية، لكنه استطاع - بريطه بين غاية . الستراجيدايا ومهمة الفنون الجميلة عند أرسطو - أن يتجاوز إعادة وصف التصور الأرسسطي وصدفاً عاماً يفتقد العمق بعكس مندور. كما افققد خطاب مندوز القدرة عسلى إدراك دلالات نقديسة واجتماعية وأيديولوجية شاملة ترتبط بمفهوم أرسطو

حبول السنطهور، واقستقاد هذا الإدراك أدى - من ناحية - إلى عدم تمكن خطف مسندور مسن تحديد الدلالات المختلفة التي يرتبط بها مفهوم التعلمين، وأدى - من ناهيسة ثانية - إلى عدم تمكنه من إدراك التناقض بين التطهير والمهمة الاجتماعية المسسرح كمسا كسان مندور ينادي بها. وهذا ما يتبدَّى في جانبين: وصف مندور انظرية أرسطو عن التراجيديا/ المسرح بأنها تحدد المسرح وظيفة نفسية، دون أن بربط بين نلك الوظيفة والطبقات النقيبة السميكة التي أضيفت - عبر قرون - الم، نظرية أرسطو؛ فرغم أن مندور قد أشار إلى أن أرسطو قد ذكر التطهير في كتابه الله الشعر المرتين دون أن يحدد بدقة المقصود منه (۲۸۱) - فإنه لم يلتفت إلى كينية تشكل تصمورات نقدية مختلفة عن مهمة المسرح / الأدب / الفن وإضافتها إلى نظرية أرسطو؛ إذ تثنير دراسات مختلفة في النقد الغربي إلى أن اهتمام أرسطو في "قين الشيعر" بتناول ماهية الشعر/ المسرح لكثر من اهتمامه بتناول مهمئة قد جعــلت الــنقد الغـــربي -- بداية من القرن السادس عشر وما تلاه – يقدم شروحاً مختلفة لنظرية أرسطو تركزت حول المهمة لا الماهية. ولمَّا كان هؤلاء الشراح الد انطلقوا من النركيز على الجمهور / المثلقي - أكثر من تركيزهم على الماهية - فقد أخسذوا يحسددون للمسرح / الشعر مهام تطيمية أو نفسية مختلفة طبقاً الافتراضات ذلك الجمهور وتوقعاته (٢٨٢).

ويتبدى الجانب المثانى في عدم طرح خطاب مندور تساؤلاً عن مدى الاثتلاف أو التتاقيض بين انتطهير والمهمة الاجتماعية التي يطالب الأدب/ المسرح الاثتلاف أو التتاقيض بين التطهير والمهمة الاجتماعية التي يطالب الأدب/ المسرح من استخدام لويس عوض له، لكن من المسحيح أيضاً أن مندور قد ضم التطهير إلى خطابه وجعله مهمة نفسية المسرح دون أن يتكشف الدلالة الاجتماعية المسنية القارة في المنظرية الأرسطية، تلك الدلالة التي تساعد الناقد الاجتماعي على أن يحسد موقفاً من النظرية الأرسطية، وهذا ما سيتدى بوضوح بعد تحليل تصور ات لويس عوض عن التطهير.

ولقد كان لويس عرض، بحسه الفلسفى، أقدر من مندور على تقديم صداغة لفهم لجستماعي ما عن مهمة المسرح الاجتماعية من منطلق الدلالة النهائية التي ولقد بني لويس عوض تصوره عن مهمة المسرح - عبر التطهير - على الأسباس المتكرر في كثير من كتاباته من أن الصراع الدرامي هو صراع مركب يدور دلغل نفس البطل بين الخير والشر، فهو ليس صراعاً خارجياً بين شخصين مختلفين، ثم حدد لويس عوض تأثير ذلك الصبراع على الجمهور/ المتلقى، وكثيف عين الدلالة الجنمية لنهايته، في نص طويل دال: إنَّما نحن النظارة فنؤمن بالبطل ونمجده لبطولته ونبغضه ونرباع منه الإجرامه. أما نحن المشاهدين فيختلط علينا الأمسر كمسا اختلط عليه وتتبلبل أفكارنا وعواطفنا فلاندري حفأ أنحب هذا البطل الوغد أم نمقته، فإذا بنا نحبه ونمقته في وقت واحد. أما نحن المشاهدين فنرى جبريمة البيطل فتقشيعر أبداننا وترتعد أرولحنا ولانرتاح حتى نرى البطل يلقى مصدرعه جدزاء له على ما ارتكب من إثم. نحن لا نرتاح حتى يلقى هذا البطل المجسرم قصامسه، لأن فيسنا حاسبة أخلاقية تجعلنا نؤمن بقانون العدالة الإلهية وبقسانون العدالة الدنيوية: ولو قد رأينا في الحياة أو في آثار الفن مجرمًا مهما سما في بطولته ومهما ارتقع في عظمته يرتكب الجريمة ثم لا يلقى حنقه وفاء لها، التشمرت أرولها وارتعت أبداننا من هذه القوة التي تعيث في الناس فعاداً دون ضبابط أو رابط، وأو قد وجدت هذه القوة الجبارة القادرة على فعل الشر دون أن تُمسُــكُلُ أمـــام أحد ودون أن تمزق تمزيقاً لاختل نظام الكون بأكمله، ولاختل نظام المجتمع بأكمله. بل وانسنت النفس الإنسانية ذاتها. فنحن نظم أن القانون الأزلى السذى يرتكسر عليه كل شيء؛ وهو قانون العدالة الإلهية والدنيوية، قد جعل لكل جسريمة عقابا مهما قبت الظروف الدافعة إلى الجريمة، ومهما حسنت الدوافع إلى الجريمة، بل ومهما عادت الجريمة بالخير على بني الإنسان](٢٨٣). وقد أكد لويس عوض أن تعاطف المثلقي مم البطل أساسه المثبابهة (٢٨٤). وبذلك قد نتاثرت بعض عناصب مفهدوم المتطهور في الطرح الذي قدمه لويس عوض لمهمة التراجيدياء والستى أصبحت عنده مهمة المسرح في عمومه. ولقد جعل لويس عوض لمصرع السبطل في نهاية المسرحية دلالة فعالة في تحقيق المسرح مهمته، ولما كان أوبس عبوض قد بين المسرح البطل نعد تحقيقاً اقانون عبوض قد بين المسرح البطل نعد تحقيقاً اقانون المدالة الإليهة والدنيوية، فإن الراكه لهذه الحتمية هو الذي قاده إلى صباغة دلالتها الشاملة الذي هي – في الوقت ذاته – مهمة المسرح: المحافظة على نظام المجتمع ونظام الكون من حيث هما نظامان أخلاقيان.

ومسن الواضسح أن ذلك القهم الذي قدمه لويس عوض إنما هو فهم أخلاتي واضح بنياني - من تلحية - على الدلالة العميقة التي تنطوى عليها النظرية الأر سطية، ويستجاوب - من ناحية ثانية - في منحاه العام، وليس في عناصر التعسير، مع كثير من الاجتهادات الحديثة والمعاصرة التي تناوات التطهير ودوره في تحقيسق مهمة المسرح؛ حيث حاولت هذه الاجتهادات أن تقدم تفسيرات مختلفة لمها يمترنب عملي التطهير الأرسطى، وقد غلب عليها تفسيره بأنه يؤدي تأثيراً أخلاقياً يتمثل في تحرر المثلقي أوالجمهور من أهواته أو عواطفه المحزنة، بينما حاولت تفسيرات أخرى أن تجعل التطهير دوراً في أن يعرف المتلقى ذاته معرفة إدر اكية (٢٨٥). ولم تستطع سوى بعض الصياغات النقدية القليلة أن تؤسس للتطهير مهمة اجتماعية ما، تتراوح بين جعل المتلقى يدرك واقعه الخاص، أو تجعل التطهير ذا وظيفة اتصالية تتجلى في قدرته على عرض جوانب تقليدية للسلوك، أو تقديم معايير الملوك بهدف وضعها موضع الشك والتساؤل(٢٨١). ورغم ما يبدو في ذا التفسير الأخبر من امكانية أن يكون التطهير وسيلة إلى تحقيق المسرح/ الأدب مهمية احية ماء مما يشير، ضمنا، إلى أن هذا التفسير يمكن أن يكون حاملًا لامكانية فهم اجتماعي - على درجة ما من العمق - التطهير، رغم ذلك فإن مــًا يجب ملاحظته - بوضوح - أن هذه التضيرات المعاصرة للتطهير إنما تتم في سياق خطابات نقدية مختلفة تماماً عن الخطاب الأرسطي، وهذا ما يتبدى في نظريات نقدية غير أرسطية كجماليات النلقي، ونقد استجابة القارئ، وغير هما (٢٨٧)، ممسا يسدل على أن التطهير الأرسطى يستعصى على أن يكون وسيلة نحو تحقيق المسرح مهمة اجتماعية حقيقية. ويكمن السبب في ذلك الاستعصاء في دور مفهوم المنطهير في المنظرية الأرسطية والتفسيرات الشارحة لها؛ فإذا كان هذا المفهوم

عنمسراً مسن عناصر النظرية الأرسطية – من نلحية – وتحديداً المهمة المسرح/ القسن من منظور هذه النظرية، من نلحية ثانية، فإن روية العالم المتضمنة في هذه السنظرية تتمخص عن دلالة عسيقة لا تدعو إلى تغيير العالم، بل إنها على المكن تغضسي إلى قبوله، وتعد لحظات رفضه – والتي يحياها المشاهد أو يعايشها في تسليب المسرحية – مجرد لحظات عابرة، قصيرة، ما يلبث النشاهد بحدها أن يعود إلى المبتولام مع عالمه أو مجتمعه مرة أخرى(١٨٨٨). وهذه هي الدلالة الأشمل التي تسلطوي عليها تلك النظرية. ولمل هذا ما يفسر – من نلحية – عمق تصور أويس عوض حين بيّن أن مهمة المسرح تثبيت النظامين الأخلاقي والاجتماعي بوصفهما نظامين أخلاقيين؛ إذ كان ينتج، بحسه الأخلاقي، ما تتضمنه النظرية الأرسطية في نغير المجتمع. الدلالة وبين الدعوة إلى أن يقوم المسرح بمهام لبتماعية فعالة في تغيير المجتمع.

(Y/YY)

تسبدت محاولة لويس عوض الجمع بين تحقيق المسرحية امهمة التطهير ولمهمة لجتماعية ما في عدد من مقالاته النقدية التطبيقية على عدد من المسرحيات المصدرية الشعب والتي كتب معظمها وقدم في المصدرية الشيق على التحقيق التصف الأثاني من الخمسينيات بينما كان القابل منها في السنينيات (١٨٦١). ومن المهم الإشدارة إلى أن تقدرقة لويس عدوض بين البطل الترلجيدي والبطل الملحمي، والأسلس الاجتماعي/ البيتي الذي يغرز كل نمط منهما (أ) تعد عنصر أ من العناصر السبق يسمنتد البها في تحليلاته تلك، وقعد مقالته عن مسرحية "اللحظة الحرجة" ليوسف لدريس نموذجاً لجمعه بين البحث عن البطل الترلجيدي الأرسطي والمهمة السبقي يحققها ذلك البطل، من ناحية، وتحديد المهمة أو الدلالات الاجتماعية التي تتطوى عليها المسرحية، من ناحية أخرى.

ونلحظ، ابتداء، أن مسألة عدم توفيق يوسف أدريس في رسم شخصية البطل تكاد أن تكون المسألة المحورية التي توقف عندها لويس عوض في ذلك المقال. مسحوح أنسه تستاول ، أيضاً، "أخطاء" يوسف إدريس في رسم بعض الشخصيات الأغسرى وفي تقديم بعض الحوادث (١٩٠٠)، اكن ذلك التغول بقل كثيراً عن تغوله لمسالة رسم شخصية البطل، وإذا كان لويس عوض قد بين السلبيات المختلفة المتبدية في بناه شخصية البطل، فإنه عند منظوره إلى شخصية البطل بأن الإبطان بنيس القول لابد أن تقوفر فيه عناصر البطولة أو أن هو "الإنسان" الأمثل في صفة من العصفات بحرحث نأسى اسقوطه وانهياره (٢٠١١)، وسلبيات شخصية البطل في "السلفظة الحرجة" ترجع – أساساً – الانتقاده ذلك العنصر؛ فهو بطل بتحدث كثيراً عن الوطنية والقداه، ويردد الشعارات حولهما، لكنه – في الحظات الحرب ب لا يحدث كثيراً المسابقة والقداه، ويردد الشعار التحصية الانبساطية ما جُلت إلا للأفعال من دون الأقدار وقد يشوسية انبساطية والشخصية الانبساطية ما جُلت إلا للأفعال من دون الأقدار وتخسلها عن الإقدام في اللحظة الحرجة أيما يثير في نفوسنا الاشمئز از ولا يثير الأسي (٢٠١١) وفكيف إذن يمكن أن نسطف على جبن سعد أو أن نسرى في سقوطه الإنسان؟ إن سعد باختصار مجرد جعجاع جبان... وهو إذن شخصية زرية لا تستحق الرثاء (١٤٠١). ولهذا الخطأ يوسف إدريس حين جعل سعداً في النهاية بتغلب على ضعفه وبخرج القتال (١٩٠٥).

ورغم تلك السلبيات المختلفة التي رصدها لويس عوض في بناء شخصية السبطل، فإنه قد برر أهمية "اللحظة الحرجة" بأنها تقربنا من "روح الترلجيديا لأنها تقوم على "الكرة ضبط البطل أو ضبط الإنسان". وقد كرر لويس عوض تفسيره لمدم قدرة يوسف إدريس على تقديم "بطل ترلجيدي حقيقي "برده السبب إلى [المقلوة المصرية التي لا ترال تسيطر عليها المقلية الملحمية (١٤٦١).

ومن الواضع أن لويس عوض كان معنياً - في توقفه - أمام شخصية السبطل - برصد ملبيات رسمها الأنها تعوق المسرحية - من حيث هي ترلجيديا - عن أن تقوم بمهمتها الحقيقية : التطهير. ولكنه لم يكن بكنفي من التراجيديا بتلك المهمة وحدها، بل كان بيحث أيضاً عن الهدف الاجتماعي الذي ينبغي أن تحققه فسلدام كل أدب ينبغي أن يكون أدبا هادفاً، أو أدباً ملتزماً، أو أدبا في سبيل الحياة، فإن خطاب لويس عوض ينطلق من التصور الكامن في أية صيفة من تلك الصنية الثالث - التي كان الذات العراقة المنات عن الذي هذه المرحلة - البدال ،

ضمنيا، على اللاتعارض بين التطهير الأرسطى والمهمة الاجتماعية. وحينتذ يلجأ منبتع الخطاب الى اعتماد آلية مبتكررة ادى هؤلام النقلاء وهي آلية تصيد المضمون، وإن كان عمل لويس عوض، هذا، ينصرف أساساً إلى المضمونات الإيجابيسة، في عملية نقيبة تشير إلى أن الآلية النقيبة الواجدة عند ناقد ما، أو عند نقاد اتجاه ما، تودي وظائف متغايرة بتغاير سياقات الاستخدام أحياناً. وتؤدي هذه الآليـة في ذلك المقال دور استخلاص مجموعة الأفكار أو القيم أو القضايا - وهذا هـو التعـبير الذي يستخدمه لويس عوض في ذلك المقال – التي نجح إدريس في صياغتها أو تجميدها فنياً. ومن اللاف هنا أن استخدام لويس عوض لتلك الآلية -في هذا المقال - يقوم دائمًا على الانتقال من النص والتحرك نحو الواقع الاجتماعي للكشف عن كيفية عكس أولهما لثانيهما. ومادلم سياق استخدام هذه الآلية هو سياق رصد المضمونات الايجابية، فإن الانتقال بالآلية من "رصد النص" إلى رؤيسة الواقع يعنى أن يقوم الناقد بخلع صفة "الايجابية" على تلك المضمونات. وأذلك تعددت المرات التي حدث فيها ذلك الانتقال؛ فغي تذاول لويس عوض للمضمون العملم لمسرحية إدريس انتهى إلى أن إدريس قد أوضع لنا دراسة في الخوف عميقة الأغوار](٢١٧)، وشرح ذلك بتقريقه بين تضحية المتقفين بالكلمات وتضحية عامسة المناس بالأفعال لينتهي إلى نجاح إيوسف إدريس في طرح هذه القضية](٢١٨). كما يتبدى ذلك الانتقال في خلوص لويس عوض إلى أن إدريس قد نجــح إنجاهــاً أكيــداً في طــرح قضية ثانية، هي وقوف بعض طوائف المجتمع وأفراده، في فهمهم للوطنية عند دائرة محدودة هي، دائرة الأسرة (٢٩٩)، وبعد أن يسلخص لويس عوض سلوك شخصيتي "هنية" و تصار " بوصفه دالاً على تصوير إدريس لهذه القضية، يُقيم، ليقرر أنها إشجاعة من يوسف إدريس وأمانة اللواقع أن نتصدى لتصوير هذه الشخصيات التي لا تزال تعيش بمنطق الفطرة والفردية وما أكـــثر النماذج في بلاننا](٢٠٠٠). ويتجلى ذلك الانتقال في مدح لويس عوض لتصوير تحــول الأم "هــنية" إلى المطالبة بالثأر بعد مقتل زوجها، وما يؤسس عليه لويس عــوض ذلك المدح إنما هو المشاكلة بين الشخصية الفنية وبين الواقع المصرى إذ يقرر أن [هذا التحول في هنية طبيعي وواثعي ومتمشى مع مكونات هذا النموذج الإنساني الذي نعرفه نحن في مصر أصدق المعرفة، حيث القلاحون وسطاء السناس لا يسبلارون إلى السئار الوطن والحرية والعدالة في صورها الاجتماعية المجردة السنى تسليمها روح المدينة، ولكنهم يبلارون إلى الثار انتثلى الأسرة لو المترفها أو العرضها أو لأى شيء يختش مصالحها.. وهم لا يحسون الرزء أو القيد أو الظلم إلا إذا كابدو ، يذواتهم وفي ذواتهم]. (٢٠٠١).

لقد رصد لويس عوض تلك الإجابيات المضمونية المختلفة دون أن يلتفت إلى التخافض بينها وبين تأكيده على الشل بوسف إدريس في تقديم البطل التراجيدي، ومن ثم تحقيق التطهير. ودون أن يتسامل عن الملاقة بين هذا "الفشل" من ناحية، وتحقق تلك "الدوس الاجتماعية الوطنية" التي يعلمها إدريس - فيما يرى لويس عوض - لمناقبه.

(٣/١٢)

تواتــر مفهــوم "لدخار الطاقة" لدى مندور (٢٠١) الذى عده تطوراً عن مفهوم التطهير الأرسطى وحدد مهمته فى علاقته بكل من الكاتب والمشاهد على السواء؛ فالكــاتب يستطيع إلى يعيش – فى مسرحية بولفها – تجربة لم تسمح له الظروف بأن يعيشان واقــم حياتـنه، كتجربة غرام مثلاً، وهو بذلك يُنفس عن نفسه ويحــررها مــن رغــة مكبوتة. وكذلك المشاهد قد يستطيع أن يعيش بالخيال مع الممثــاين نفــه المــتجربة عن طريق المشاركة الوجدائية العميقة إذا نجح المولف والممثلون فى أن يحملوه على هذه المشاركة الوجدائية العميقة إذا نجح المولف

وأما مفهوم التعبير عن النفس فتواتر ادى طليمات (٢٠٠١) وقد قام طليمات ببينائه عن طريق نفي كل صلة بين المسرح والواقع أو المجتمع، من ناحية، والربط بين المسرح وما يوجد - يتعبير طليمات - في أعماق النفس الإنسانية، من ناحية ثانية. ويذلك فسر طليمات مهمة المسرح - من حيث علاقتها بالمتلقى - بأن المتاققي يتجاوب مع ما يعرض أمامه لأنه يجد فيه تعبيرا عما يختبئ في لاوعيه؛ فيسلسمر المتاقون إلى المسرح ضرورة لازمة أننا باعتبار أنه يضح لنا مجالات فيسمير عن طريق المشاركة مع الممثل الذي يقدم ألواناً منه قد لا تتاح مجالاتها في حياتا الذي تحياتا الذي تحياها أسمة الدين تحياها أسمة الدين تحياها أسمة الدين تحياها المسارح عن الممثل الذي يقدم ألواناً منه قد لا تتاح مجالاتها في

ومسن الواضح أن طليمات قد أسس تلك المهمة النفسية المسرح على كوله ومسيلة استحرير الملاممان من مكبوتات اللاوعى، وهذا ما يشير إلى تأثره ببعض أطروحات فرويد في دور الإبداع الفني في تحرير المبدع من ضغط اللاوعي^(٢٠١). وإن كان طليمات قد مدَّ ذلك الدور ليشمل المناقى أيضاً.

(17)

إن درس خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي حول مهام المسرح بشير إلى عدد مسن الظواهر المتبدية فيه، مبواء في عناصره المختلفة مع صبغ ومقولات وآليات أو في العلاقات المتحققة بين تلك العناصر، وتجلى هذه الظواهر بنبئ عن الفعالية أو في العلاقات المتحققة بين تلك العناصر، وتجلى هذه الظواهر بنبئ عن الفعالية التي يقوم بها الممسرح؛ فهو يكشف عن دور المؤسسة النقدية -- مثلة في نقاد الاتجاه الاجتماعي -- في القيسام بأدوارها تجاه الممسرح والمجتمع المصرى في مرحلة 1920 -- بالمدين المساوري في مرحلة 1930 -- بالمدين المرتبطة بهماء على مستوى إنتاج الخطاب، والمدعمة لهما على مستوى الوظائف المختلفة التي قام بها ذلك الخطاب بوصفه خطابا استهدف غايات اجتماعية للمجتمع المصرى.

وتتسئل الظاهرة الأولى في كون الصيغ النقدية المختلفة التي طرحها أوانك النقاد حول مهام المسرح صبغاً غلبت عليها الجزئية التي تتبدى في تركيزهم على جانب واحد فقط من جوانب المهمة أو المهام الاجتماعية المسرح، دون تقديم صبغ شساملة أو أقرب إلى الشمول تدرك الطبيعة النوعية المتراكبة المسرح أو الظاهرة الممسرحية، وتحاول الإمساك بها وتأطيرها في صباغات عميقة. ولقد تدعمت تلك المسرحية، بدور آلية الإزلحة في علاقة تلك الصيغ بالمسيغ النقدية الأوربية المختلفة المتنافقة الإنسانية المتنافقة التنافقة المتنافقة التنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة المتنافقة التنافقة المتنافقة المتن

أستجها، دون أن يدركوا دور بقية عناصر هذه الصيفة أو تلك في تشكيلها، مما أدى إلى تقسويه هذه الصيغ أو إققادها فاعليتها الحقيقية؛ لأن تبنى صيفة نقدية ما لابسد أن يرتسبط بقدرة المنتبنى على إدراك كلية تلك الصيفة – في سياقها البقدى الأصلى الذي أنتجها – مما يعنى قدرته على نفى بعض عناصر هذه الصيفة نفياً جدايلًا يسيري الصيفة الجديدة من أن تكون تزييفاً اللصيفة الأصلية. فإذا ما تحقق السنزييف فقدت الصسيفة القدية قدرتها على أن تكون صيفة فعالة في الخطاب السندي السنة فعالة في الخطاب السواصل التي تعوق تأسيس الخطاب النقدي تأسيساً علمياً حقيقياً، يتبح له أن يؤدي أدواراً فعالة في المجتمع.

وتتميثل الظاهرة الثانية القارة في البنية العميقة لذلك الخطاب في أن الفهم الدرى قدميه منتجو هذا الخطاب لمهام المسرح الاجتماعية هو فهم أقرب إلى أن يكون فهما تعليمياً لم يستطع منتجوه أن يجعلوه فهما اجتماعيا حقيقياً. وإذا كان ذلك الفهم التعليمي يتناقض مع الصيغ والمقولات المطروحة في البنية السطحية لذلك الخطاب، مال: الأدب الهادف، المسرح الهادف، الواقعية الاشتراكية، ومقولة الــتأكيد عــلى أن إثقان الصياغة الجمالية هو صبيل تحقيق الأدب/ المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة - فإن ذلك الفهم قد تجلى، بوضوح، في الآليات النقدية المختسلفة التي استخدمها نقاد هذا الاتجاه أو مساغوها. إن شرطاً من شروط فاعلية الخطاب النقدي يتمثل في أن الصيغ النقدية المختلفة ليست صيغاً مجردة، عامة، بل هي صيغ لا تكتسب حق الوجود - في الخطاب النقدي - إلا حين يقوم منتجو الخطاب بتوليد آليات نقدية تستطيع التدليل على ثلك الصيغ، مما يجعل الخطاب المنقدى قائماً على الاتساق بين صيغه وآلياته. ولكن الآليات النقدية المختلفة التي برزت عند نقاد الاتجاء الاجتماعي في أجيالهم المختلفة قد كشفت عن تأصل الفهم التعليمي لمهمة المسرح في البنية العميقة لذلك الخطاب. ولقد تعدت تلك الآليات: آليـة صـياغة الفكرة والاستشهاد على تحققها بجزه من حوار المسرحية، آلية تسلخيص المسسرحية الإنسبات الفكسرة، ألية تحديد الموضوع أو المضمون، ألية الاستدلال بشخصية حامل الرأي، آلية الربط المباشر بين الشخصية المسرحية

وكاتبها، ثم آليات قياس النص على الواقع ... وغيرها من الآليات التى تبدت عند تصليل خطاب هو لاء النقلا. وقد اقترنت تلك الآليات؛ داتماً، في بنية ذلك الخطاب بسمى أولمئك النقلا إلى تحديد الدلالة الاجتماعية المباشرة النصوص المسرحية، وهذا ما يتبدى أيضاً في بعض در اسات بعض النقلا الأوربيين الذين قدموا نقداً الجتماعياً أو درساً بدخل في إطار موسيولوجيا المسرح؛ فعند "يما جوادمان" تبدت أليات تحديد الفكرة، مع ميلها إلى التركيز على تلخيص أفعال الشخصيات تمسيراً مباشراً عن الفكرة، مع ميلها إلى التركيز على تلخيص أفعال الشخصيات المسرحية (٢٠٧). بينما يبدو "ليو لوفنتال" أكثر اهتماماً بدرس بعض الوسائط التي تتوسيط بين المناس المسرحي والمجتمع، مثل الأيديولوجيا، لكنه لم يكن يولى عناصير التشكيل الجمالي اهتماماً واضحاً لأنه كان يسمى، دائماً " إلى تبيان المهام الإحتماعية المختلفة" التي يقوم بها المسرح (٢٠٠٠) دون أن ينتف – كثيراً – إلى أن كيفيات المسياعة الجمالية هي الستى تُمكن المسرح / الأدب من أن يكون أداة الجماعية فعالة.

إن ظاهرة استقرار الفهم التعليمي لمهام الممدرح الاجتماعية في البنية المعيقة لفطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي إنما تعد – من حيث شمولها في هذا الخطاب عند الخطاب المختلفة لمنتجبه، وأبرز تلك الظواهر ثلاث هي: عدم اقتدار منتجي هذا الخطاب على الإراك دور الوسائط المختلفة التي توجد بين المسرح النصل المسدحي والمجتمع، وعدم إدراكهم دور الشكل وأهمية تحليله، نقدياً، المكشف عن كيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، ثم تعاملهم مع العمل الفني المسرحي بوصفه تعبيراً عن كاتبه.

وتمثلك الظاهرة الأولى من تلك الظواهر أهمية واضحة إذ إن إدراك منتحى أى خطاب نقدى وجود وساتط مختلفة بين المسرح/ النص المسرحى والمجتمع، وعملهم على اكتشاف الأدوار المختلفة والمتغيرة التى تقوم بها تلك الوسائط، خطوة جوهدرية إذ إن تحقيقها لا يجعل من المسرح مجرد المحكلس مباشر المجتمع، وبالستالي لا تصديح مهامه الاجتماعية مهام تطيبية. وإذا كان قد تبدى في تحليل

خطاب هؤلاء النقاد أن بعضهم قد أدرك أحياتاً دور بعض هذه الوسائط - كما عند لويس عوض في ملاحظاته حول الأبديولوجيا ووظائفها الاجتماعية المختلفة، أو كما عدد المسالم في إدراكه أن النص يحمل مفهوماً من نتاج الكاتب، وأن ذلك المفهدوم دال على نوريدة الكاتب - فإن ذلك الإدراك، على ندرته، كان ذا تأثير خلاف على نقدهم التطبيقي، بحيث كان منتج الخطاب يعود دائماً إلى الفهم التعليمي.

إن التأكيد على دور الوسائط المختلفة بين المسرح / النص المسرحي والمجتمع هـ عنصر جوهرى لاكتشاف المهام الاجتماعية الفعلية التي يقوم بها المسرح، حتى لا تتحول هذه المهام - إن في تحققها الفعلي، وإن في تأسيس الناقد المسرح، حتى لا تتحول هذه المهام - إن في تحققها الفعلي، وإن في تأسيس الناقد لهـ - إلى مهـام تطبيعة أو تعبيرية. وربما لهذا السبب كان ذلك التأكيد عنصراً ببارزاً في بعض نماذج النقد الماركمي غير التعليمي، كما عند الونا شارسكي في بين النتاج الفني والمبتمع مثل البناء الطبقي والمبتكولوجيا الطبقية (٢٠٠١). بينما كان الوكاتين - حـتى في مرحلته الهجيلية - يركز على استخدام مفهوم رؤية المالم بوصـفه - في جسانب مـن جواتـبه - وسـيطاً بيـن النص المسرحي والواقع الاجتماعي (٢٠١٠). وهـو مـا طوره - بعد ذلك بعقود - جولدمان في درسه لبنية تراجيديا راسـين حيـث تحول ذلك المفهوم إلى أداة تكشف عن أن العلاقة بين المسـرح/ الأدب والمجتمع ليسـت علاقة مباشرة، وإنما هي علاقة تتحقق عبر التجاوب بين البني الاجتماعية والبني الجمالية، وبذلك لم تعد مهمة المسرح/ الأدب مهمة تطبيه أو اجتماعية والبني الجمالية، وبذلك لم تعد مهمة المسرح/ الأدب

ولما الظاهرة الثانية التى دعمت استقرار فهم منتجى ذلك الخطاب التعليمى لمهام المسرح الاجتماعية فتتمثل في عدم إدراكهم دور الشكل في تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، من ناحية، وأهمية تحليل الشكل الكشف الفعال عن كيفية قيام المعسرح بمهامه تلك، من ناحية ثانية. واقد وضح في تحليل خطابهم أن الآليات السنقية المختلفة التي استخدموها كانت - في جانب من جوانبها - إفراز المقولة للسنقية المختلفة التي استخدموها كانت - في جانب من جوانبها - إفراز المقولة تقديم المضامون أو أولويته وهي المقولة التي كانت تُستها، لهولاء النقاد، التدليل

عسلى المهسام الاجتماعية المختلفة التي يحققها المسرح. وهنا يبدو خطاب هؤلاه السنقلا مستراجعاً بشدة - أيس فقط عن بعض النجازات النقد الأوربي التي أسلت المهام الاجتماعية المسرح عبر تحليل الشكل(٢١٦) - واكن أوضاً عن بعضها الأخر السهام الاجتماعية المسرح عبر تحليل الشكل - قد تمامل مذ قترة ميكرة من القسرين، مسع المشكلات الموسيولوجية الدراسا الحديثة على أنها مشكلات الموسيولوجية الدراسا الحديثة على أنها مشكلات شكلية - في الأساس - وهو، وإن كان قد بدأ بتقرير أن الدراسا الحديثة هي دراما البورجوازية فكشف عن المضمون الطبقي لها - فإنه قد صاغ مقولة أن السوسيولوجيا الحقيقية في الأدب هي الشكل](٢٠١٦)، مبيناً أن كل تأثير يقوم به الممل الغني يصبح أقرى لأنه يتم بمساعدة الشكل(٢٠١٦)،

إن مقولة تقديم المضمون - أو غيره من العناصر الممثلة لمحتوى العمل الفنى الفنى - قد لا تكون هي بذاتها عائماً أمام اكتشاف المهمة الاجتماعية للعمل الفنى مسادام منتج الخطاب فادراً على التدليل على العلاقات المختلفة بين "المحتوى" و"الشكل" أو كيفيات الصياغة؛ فرغم تقديم جولدمان لمفهوم روية االعالم - على مساوى المفاهنة المنشكة المسيخة النقدية - فإنه كان يؤكد على ضرورة إدراك الناقد الملاقات المختلفة بين روية العالم من ناحية، والعالم الفنى المتشكل في النص الأدبي/ المسارحي، مان ناحية أو الوسائل الجمالية والتكنيك الذي يستخدمه الكاتب الكاتب، مان ناحية ثالثة أو ما يصفه جولدمان بأنه [النوع الأدبي والأملوب والصور، وبالأختصار الوسائل الأدبية الأصلية الذي يستخدمها الكاتب من أحل أن بشخص عالمة (10).

وأسا الظاهرة الثالثة فتتمثل في تعامل أولتك النقاد مع العمل الفني بوصفه تعسبيراً عسن كاتبه، وقد أدت - من ناحية - إلى تدعيم الفهم التعليمي الذي قدمه خطابهم لمهام المعسر - الاجتماعية، كما أنها تعد - من ناحية ثائية - نتاجاً واضحاً لظلبة "الجسزئية" عسلى الصيغ النقية التي طرحوها. ولقد تبدت تلك الظاهرة في الرسات نقدية مختلفة ومتكررة أدى الأجيال المختلفة منهم، وهذاً ما ظهر بوضوح في الصفحات العلية. وتكشف تلك الظاهرة عن أن القار في البنية الصيقة اخطاب هولاء النقلا هو نظرة تعييرية رومتسية تجعل العمل الفني المسرحي نتاجاً لمبدعه دون أن نقتر على الادرك القسال المعالمات بين العمل وسيقه الاجتماعي، لجراكاً يؤصل لفهم اجستماعي حقيقي لمهام المسرح الاجتماعية. ولمل مرد هذه الظاهرة في خطاب أواسئك السنقلا أن يكون اعتماد جيليهما الأول والثاني على كثير من مقولات النقد التعبيري الرومانسي الأوربي؛ حيث ربط والثك النقلا - دائماً بين العمل الفني المسرحي أكمثر مسن قدرتهم على ربطه بسيقه الاجتماعي، مما جعل الفهم الاجتماعي يستحول - الديهم في كثير من الأحيان - إلى قيمة مضافة إلى الفهم الاجتماعي وقد ظلت هذه الظاهرة سارية أيضاً في نتاج الجيل الثالث، رغم سعي هذه الأجبال المتعددة إلى تقديم صديغ مختلفة تؤطر المهام الاجتماعية المختلفة التي يقدوم بها المسرح. وحتى حين اعتمد ممثلو النيار الماركسي الأولى على بعض مقدولات النقد الماركسي في تصور اتهم النقدية النظرية، فقد كانوا - في تطبيقاتهم مقدولات النقد الماركسي في تصور اتهير بين. وهذا ما تبدى، بوضوح عد تعليل نتاج كل من العالم وكمال عيد، مما يدلل - بوضوح - على سريان الفهم التمييري في البنية المسيقة اذلك الخطاب.

ويسيدو أن تلك الظاهرة الأخيرة نكشف عن جانب من جوانب علاقة خطاب أولسنك النقاد بالنقد الأوربي؛ فكما تبدى – في مواضع مختلفة من درس المهمة – أن كثيراً مسن هؤلاء النقاد كانوا يُعُولون – في صيغهم ومقولاتهم النقدية – على النقد التمبيري الأوربي، بينما من اعتمد على مقولات تقرب من النقد الماركسي أو تتمسب إليه – قد كان يحتمد على كتابات ماركسية تقليدية مثلما تبدى من إمكانية قسرن بعض تصدورات العالم بـ "بالتحانوف" أو كتابات تتمي إلى المحاولات "الأولية" لاستخدام الماركسية في النقد الأدبى، وهذا ما يتبدى في كتابات كودويل" التي يبدو أن لويس عوض في مرحلته الأولى، خاصة، قد أفاد منها.

ولمسل هذا ما يشير - بوضوح - إلى أن النائد الاجتماعي في هذه العرحلة (1920 - 1977) لم يتعرف على نماذج الند الأوربي التي سعت إلى تأسيس فهم لجستماعي حقيسةي وفعسال لمهمة المعرح / الأدب وماهيته، كما عند لوكاتش أو جولدمسان. وربمسا لسم تكن تلك الظاهرة خاصة بأولتك النقاد فقط، إذ تشير "دياذا لورنسسون" إلى أن درامسات سُوسسولوجيا الأدب في انجلسترا الدخلات – من الثلاثيسنيات حستى أو لخسر الخمسينيات – تهاجم الأعمال الأدبية بسبب مضمونها الإدبيولوجي، وتربطها ربطاً مباشراً بالصراع الطبقي أو بالاقتصاد، ولم يتغير هذا المنحى سوى في أو اخر الخمسينيات مع ترجمة أعمال لوكاتش وجولدمان وأعضاء مدرسة فرانكفورت (٢١١):

+ هوامش فصل المهمة :

- (۱) تحسط أحدد إسراهيم الهسوارى قلة الإثناج الذى قدمه منظر الواقعية الاشتراكية سه حسب تصنيفه سوهما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس سفى مسألة مهمة السرواية بوصدفها جنسا أدبيا وقد رد تلك الظاهرة إلى كثرة المعارك النتية التى خاصوها، وانتصير الذى قدمه قابل المناقشة، وإن كان ليس فيهذا السياق، الظر: أحمد إيراهيم الهوارى ننقد الرواية في الأنب العربي الجديث في مصر، ط٢، دار المعارف المعارف على سور ٢٥٠ سـ حس ٢٥٠ .
- (Y) في التركيز على عدد قليل من النصوص قد يؤدى إلى إهدار عدد كبير من النصوص التطبيقية أو إهدالها، ويمكن أن يؤدى أيضا إلى "التصيم" في الاستتتاج، ذلك التصيم لذى يعد "خطرا" حقيقيا على أن درم علمى فعال . والتغلب على هذه المشكلات سنتم الإحالة إلى كثير من النصوص النظرية والتطبيقية بوصفها "تصوصا موازية" مسع الإشسارة الموجزة ... في الهامش ... إلى جوانب التماثل بينها وبين النصوص المركزية التي حالت في الهامش.

وثمسة مشكلة أخرى تتمثل في أن الغالبية المنظمي من ذلك النقد المدروس هذا تنتمي إلى السنقد التطبيقي المنشور في الأصل سفى الدوريات، وبذلك قد يكون سفى نظر البعض سغير ذي قيمة كبيرة . ويصرف النظر عن ضرورة تأكيد المنظور النسبي الذي يؤكد فاعلية دوريات تلك الفترة في مجال النقد الأدبي لا المصرحي فقط سفاعيلية قيد لا تقارن بها فاعلية دوريات ما بعد ١٩٦٧ سفين من المهم لتجنب التبسيط في كتابات الدوريات الاعتماد سكلما كان ذلك ممكنا سعلي مقالات تتناول م مشكلات نظرية عامة أو نصوصا أدبية، أو تتعامل بعمق وتفصيل مع عروض مسرحية.

- (٣) انظــر ــ على سبيل المثال ــ مقال طليمات: المسرح والديموقراطية، مجلة الهلال، عدد نوفمبر وديسمبر ١٩٤١. وقد أعاد محمد كامل الخطيب نشره في كتابه: نظرية المسرح، القسم الأول، ص ـــ ص ٣٢٣ ... ٣٣١، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٤.

كسا تعقبت عبر تصدوير مواييس شخصية فيجارو، ويويطها مندور بالإطار الاجستماعي السذي كتبت فيه المسرحية كما يشير إلى الدلالة الاجتماعية الرمزية للشخصسية، فيصسف أفيجارو بأنه رمز الشعب. انظر مندور: نماذج بشرية، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ــ ص ٢٩ ــ ٣٠، ٨٤ ــ ٩٢ ـ ٩٢.

- (٥) إن اقستقاد دراسسات تاريخ النقد المسرحي لدراسة عن المرحلة السابقة مباشرة على ١٩٤٥ قد يضعف من القول بحدوث الانتقال، ولكننا نستخدم هذا الوصف في حدود المقارنة مع فترة نشأة النقد المسرحي"١٨٧٦ سـ ١٩٧٣ " كما تبدت في دراسة أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦ سـ ١٩٧٣.
- (٦) لنظــر تــــايل أحمد شمس الدين الحجاج النقد النظري الذي قدمه الاجتماعيون في مرحلة نشأة النقد المسرحي ص ـــ ص ١٠٠٩ ـــ ١١١، ١١٣٧ ـــ ١٥١ .
- (٧) انظـر مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ــ ص ١٢
 ٨٠.
- (A) قبيل أن يقسم لويسس عسوض كتابته عن الأدب الإنجليزي كانت هذاك بعض الاجستهادات الستى انطلق أصحابها من بعض أطروحات النقد الماركسي، وهذا ما تسدى في بعسض الأفكار الستى قدمها بعض أطروحات النقد الماركسي، وهذا ما منتصف الثائثينيات حتى بداية الخمسينيات، فجورج حنين _ أهم أعضاء جماعة الفن والحرية _ كان يؤكد أن هدف تلك الجماعة هو تغيير المجتمع بوأن الفن يجب أن يكون ضد الطبقة الحاكمة. بينما كان رمسيس يونان يؤكد انحيازه إلى أدب الحياة ضد "أدب الأنب"... أما كسامل التلمساني فقد ربط _ بدفة _ بين انتماء الفنان الطبقة التي يؤديها الفن... إذ يقول إن [الطبقة التي يخرج منها الفنان هي الستى توجبه إنتاجه وتتحكم في لون الدور الذي يلعبه هذا الإنتاج في التأثير عليها وعلى غيرها من الطبقات التي يتكون منها المجتمع]... ولقد ربط هؤلاء الفنادن را السياسي والاجتماعي. المدادي وعلى ضرورة التغيير المياسي والاجتماعي. والمواسي والاجتماعي.

ولكن ما أضعف من تأثير تلك الأطروحات في السياق النقدى ... في تلك المرحلة ... هـوأن كثيرا من كتابات بعض أعضاتها البارزين ... جورج حنين على سببل المثال كات بالفرنسية وليست بالمربية ... كما أن الحركة السريالية كانت بطبيعتها ... دائما ... محصورة في إطار فنات قليلة جدا من المثقون . وتصد مجلة "لقجر الجديد" _ على 1920 _ يوليو 1921 _ من المصادر المبكرة ـ في تلك الفترة _ التي اهتمت بتقديم بعض در اسات عن المنظور الماركسي في الفن، ثم تطبيق ذلك المنظور _ في در اسات قليلة جدا _ على بعض جوانب الأدب المعربي الحديث ؛ إذ يشير رفحت السعيد إلى أن على الراعي قد قدم في ذلك المجلة در اسـ قد عدوانها "الجدليـة واقدن الحديث" عرض فيها لأراء عديد من المفكرين الماركمــين، وخاصـة ماركس وانجاز، حول الإبداع الفني، ثم قدم الراعي ثلاث در اسـات عن تطور الشعر المصري وثورة 1914 الوصفها ثورة وطنية برجوازية، وقـد ألح فيها _ فيما يقول رفعت السعيد _ "على ربط تطور أساليب التعيير الفني بـتطور الأسـاس الاقتمــادي المجتمع، فهذا الأساس ينتج مظاهر اجتماعية معينة الأدب واحد منها".

وثمسة مجلة أغسرى هي "الجماهير" 1921 حـ 1988 الدمت دراسات مختلفة عن الاثنار الكي المسابقة عن الاثنار الكي في الأدب، كما قدمت فيما يشير رفعت السعيد ــ دراسات عن "السينما الممسرية" ونقد لبعض أفلامها يمثل في اعتقاده "أول محاولة ماركسية حادة في هذا الصدد".

ومــن الواضح أن هذه الاجتهادات المختلفة كانت نتاجا لنشاط المحركة الماركسية في مصــر منذ مطلع الأربعينيات، ولما هذا مايفسر ما تواتر في الدوريات لمصرية ــ فيمــا بعــد العــرب العالميــة الــثانية ــ من الهجوم على الشيوعية والتحذير من مخاطرها.

ولمال تلك الشدواهد المخطفة تؤكد أن لويس عوض لم يكن الوحيد من نقاد تلك المرحلة في تبنيه بعض أطروحات الفكر الماركسي في النقد .

حول نلك الجوانب المخلفة، انظر الدراسات التالية:

رفعت السود: الصحافة اليسارية في مصر ١٩٢٥ - ١٩٨٤ ، دار الطلبعة للطبعة والنشر، بيروت ١٩٨٤ ع. دار الطلبعة الطباعة والنشر، بيروت ١٧٤٠ ع.

ـــ رفحت السعيد : تاريخ المنظمات الرسارية المصرية ١٩٤٠ ــ ١٩٥٠ ، ط1 عدار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٦ . ص ـــ ص ٣٣ ــ ٩٧ ، ٢٠٥ ـ ٢٠٨.

ـــ عــلى شأش: انجاهات الأنب ومعاركه في المجانت الأدبية في مصر ١٩٣٩ ـــ ١٩٥٧، الهيئة المصر بة العلمة الكتاب، ١٩٩١ <u>صفحات</u> ٥٩، ٥٥ ـــ ٥٧.

- (٩) أهــم السلبيات التى تجلت فى هذه المجادلات أنها لم تمنح أصحابها الغرصة الملائمة
 لتأسيس مفاهيمهم النكلية .
- (١٠) نشسر العسالم عددا من المقالات المختلفة حول مفاهيم الأدب والنقد ــ بعد معركة ١٩٥٤، في دوريات مختلفة، وقد أعاد نشر كثير منها في كتابه :الثقافة والثورة عدد منها في عدد منها في مقالات في السنقد، دار الأداب، بيروت ١٩٧٠ وسيتم الإشارة إلى عدد منها في الفقرات الثالية.
- (۱۱) نشرت مقالات لويس عوض عن "الاشتراكية والأدب" للمرة الأولى في أعداد مختلفة من جريدة الجمهورية ١٩٦٢ شم صدرت في كتاب بحمل عنوان: الاستراكية والأدب ومقالات أخرى، عام ١٩٦٤، بينما صدرت الطبعة الثانية منه عن دار الهال ١٩٦٨، وهي الطبعة المستخدمة في هذه الدراسة.
 - (١٢) انظر: لويس جوض: الاشتراكية والأنب صفعات ٧، ٨، ١٠.
- (۱۳) انظر : عبد الفتاح البارودى : فن المسرح، مجلة الرسالة، غند ١٩ يناير ١٩٤٨، ص ــ ص ٨٦ ــ ٨٧ . وعدد ١٥ مارس ١٩٤٨ ص ــ ص ٨٦ ٣٠٠ .
 - (١٤) البارودي : فن المسرح، الرسالة، ١٥٥مارس ١٩٤٨ مس ٣٠٩ .
- Georgges Gurvitch: The Sociology of The Theatre, in Sociology of (1°) Literature and Drama, ed.by Elizabeth and Tom Burns, penguin 1973.
- (١٦) انظـــر جان دوفينو : سوسيواوجيا المسرح، الجزء الأول، ترجمة حافظ الجمالي،
 وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧١، ص ـــ ص ١٣ ـــ ٤٢ .
- (١٧) نقسيد بذلك السياق أن دراسة جورفيتش بوالتي نُشرت أو لا عام ١٩٥٦ لد قد قدمت في أبلسار دعوته دارسي السوسيولوجيا إلى دراسة المسرح بوصفه ظاهرة المساعية، وهي الدعبوة الستي تمخضيت بريما من هذا التاريخ بي عن وجود سوسيولوجيا أم من فروع النقد سوسيولوجيا أولا ثم من فروع النقد المسرحي فيما بعد . بينما طرحت صيفة البارودي في سياق نفاعي يكاد بيررحق المسرح في الوجود في المجتمع المصري بالمهام الاجتماعية التي يمكن أن يؤديها.

- ـ (١٨) البارودي : فن المسرح، الرسالة، ١٥ مارس ١٩٤٨، مس ٣٠٩.
 - . (١٩) ناس المرجع، نفس الصفحة.
- (٢٠) مسن المغيد ملاحظة أن مندور في حديثه عن الوظيفة الاجتماعية للأدب في " في الأدب والسنقد "كان يتكيء كثيراً على تقديم نماذج من المسرحيات، وبذلك يمكن تصيم فهمه للأدب على المسرح أيضا ؛ انظر فسل " الأدب والحياة الاجتماعية" _ ص ٣٤ _ ٤٤، من كتابه : في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ
 - (٢١) مندور : في الأنب والنقد من ٤٣.
- (٢٢) انظر المرجع السابق ص ـ ص ٤٤ ـ ٤٦ حيث يتبدى تأكيد مندور ... في عدة مواضع على ضرورة تحقيق الصباغة الجمالية وإجادتها. وانظر تحليل جابر عصمفور الموظيفة الاجتماعية الشعر في كتاباته النعية الأولى، في دراسته : نقد الشعر عد محمد مندور : مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٧٦.
 - (۲۳) للبارودى : فن المسرح، الرسالة ، عدد ١٥ مارس ١٩٤٨، ص ٢٠٩ .
 - (٢٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها .
- (٢٦) انظر المرجع السابق ص ـ ص ٥٥ ـ ٤٦ حيث بربط مندور بين الكوميديا وبين استخدام شخصية حامل الرأى، ويطبق هذا على كوميديات موليير . كما يرد هذا التقليد إلى " الاستطراد " في الكوميديا الإغريقية والكوميديا اللاتينية.
- (٢٧) إن طليمات كان بنطاق في عدد من كتاباته النقدية في هذه المرحلة من السنظر إلى المسرح بوصفه تعييرا عما في النفس، ولا يبدو في هذه الكتابات ناقدا لجتماعيا ومن هذه الكتابات:
- المـــذا نذهب إلى دور التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو 1920، ص ـــ ص ٢١٠ ــ
 ٢١٩.
- وقفات في تاريخ فن التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو ــ يونيه ١٩٤١، ص ــ ص
 ٣٩٧ ـ ٢٩٠٠ .
- بيسنمالسه مقالات أخرى كثيرة سفى هذه الفترة أيضا سحرص فيها نقدم تفسير الجستماعي لسلمروض والظواهن المسرحية المصرية يقوم على أن مهمة المسرح

الإجستماعية تستحد من خلال الجمهور من ناحية، وعلى أن المسرحيات التي تقدم ينبغي أن تتصل بحلجات الجمهور من ناحية ثانية . ومن هذه المقالات :

- المسرح لمصرى فى هذه الحرب، الهلال، عند يناير ـــ فبراير، ١٩٤٥ من ـــٰ من
 ٥٨ ـــ ٦٢ .
- ⁴⁰ في الضحك وفي فن الفكامة بألمبرح المصري، الهلال، عدد مارس ـــ إبريل 1987 ص ـــ ص ٢١١ ــ ٢٦٥.
- المسرح المصرى في علم، مجلة الكتاب، عند يوليو ١٩٤١، ص ... ص ٤٨١ ...
 ٤٨٨ .
- (۲۹) انظر مقال البارودي: الموسم المسرحي، مجلة الكتاب، عدد يونيه ١٩٥٧، ص ... ص ٧٥٣ __ ٧٥٥.
 - (٣٠) طليمات : المسرح المصرى في خدمة العقيدة الوطنية ص ١٣٧٩.
 - (٣١) انظر على سبيل المثال :

BONALD LOUIS DE :DIE UNABHÄGIGKEIT der SCHRIFTSTELLER und die EINFLÜSSE des THEATERS auf die SITTEN und den GESCHMUCK ,in :WEGE der LITERATURSOZIOLOGIE vonFÜGEN ;DARMSTADT 1971S- S 45- 46.

- (٣٧) انظـر : طـليمات : المسرح المصرى في خدمة العقيدة الوطنية، من ١٣٧٨ ــ
 ١٣٧٨. وقـد أدى مقـال طـليمات هذا إلى نشوب "معركة" نقدية بينه وبين على
 مـتولى صـلاح الذى كان أيضا ناقذا لجتماعياً يريط المسرح بالحياة وقد تمخضت
 تـلك المصركة عـن عدد من المقالات النقدية التي حملت جميما عنوان " المسرح
 المصـرى في خدمـة العقيدة الوطنية" ونشرت جميما في مجلة الرسالة ، الأعداد
 التقية : ١٧ديسمبر ١٩٥١، ص ــ ص ١٤٣٥ ــ ١٤٣٦ ./ ٢١ ديسمبر ١٩٥١
 من ــ ص ١٤٨٩ ــ ١٤٩١ ./ ٢٠ يناير ١٩٥٧ من ــ هـ ــ ٩٠ ــ ٩٠ .
- (٣٣) لنظر : عبد الفتاح البارودى : مشكلة المسرح في المهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سيتمبر ١٩٥٧، ص ـ ٣٠ ـ ٣٠.
- (٣٤) انظر البارودى، المقال السابق، ص٣٣، وقارن بما يقوله مندور في " في الأدب والنقد " ص ـ ص 35 ـ م 50 .

- (٣٥) انظر: البارودي: مشكلة المسرح في المهد الجديد، من ــ من ٣٤ ــ ٣٠.
- (٣٦) انظر : البارودى : مشكلة للمسرح في المهد الجديد من ٢٠ من ٣٤ هـ ٣٠، حيث يكرر التمثيل بممرحيات موليير على المهمة الاجتماعية التي قامت بها الكوميديا.
- (٣٧) انظر ما أشار إليه البارودي في مقاله : رسالة المسرح في العبد الجديد، مجلة السنقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، من من ٣٠ مـ ٣٧، وقد وردت فيه الإشارة إلى إسكانية أن تؤدي التراجيديا وظيفة اجتماعية من من ٣١ مـ ٣٧ .
 - (٣٨) انظر البارودي، المرجع السابق.
- (٣٩) انظـر مدخل كتاب " ايولوفتال " حيث يحدد الوظائف الاجتماعية المختلفة للأدب/ المسرح، وكثير من نماذجه التي يستدل بها هي مصرحيات أو ترتجيبيات الكلاسيكية الغرنسية:

Leo Löwenthal: Literature and The Image of Man; Sociological Stadies of European Drama and Novel, America 1957.

- (٤٠) للبارودي: مشكلة المسرح في العهد الجنيد ص ٣٠.
- (١٤) يقول البارودى مفسراً عجز المجتمع المصرى عن الإقادة من المسرح إلادة حقيقية الهلـنن لم يتبس تسخير مزاياه هذه في المهود السالفة بدرجة ملحوظة، فما ذلك إلا لأن التراكيب الاجتماعية في تلك المهود الحرفت بنا عن فهمه وإدراك مدى حاجتنا إليه، ومن ثم نحيناه عن وظيفته الجوهرية إلى وظائف أخرى كالتسلية والإضحاك ومسالأة النزعات وإشباع النزوات] من مقاله: رسالة المسرح في المهد الجديد عن ٣٠كمـا أشار زكى طليمات ــ قبل الثورة بشهور ــ إلى أن الرقابة معوق من المعوقات التي كانت تعوق المسرح المصرى عن أداه مهمته الاجتماعية، انظر: زكى طليمات: المسرح المصرى عن أداه مهمته الاجتماعية، انظر: زكى طليمات: المسرح المصرى في خدمة الجيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عدد ٢١ ديسمبر ١٩٥١هـ ــ عن ١٤٩٠ ــ ١٤٩٠.
- (٤٧) وقول البارودى: إد الأمر بالنسبة للفن المسرحى في غاية الوضوح. ذلك لأنه يمتاز بنزوعه إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها، كما يمتاز بنفسير علاقة الفسرد بغيره وبمجتمعه وبالكون الذي يحيط به، وبالمثل التي يطمح إليها فضلا عن أنه به يستاز بالمسرونة والقدرة على تشكيل أوضاعه وقواله بحيث يتهيأ مضمونه لمتطلبات المجتمع الذي يحيش فيه] من مقله: رسالة المسرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكثرير ١٩٥٧، ص ٣٠.

- (٤٣) البارودي: رسالة المسرح في العهد الجديد ص ٣٠.
- (٤٤) البارودي: رسالة المسرح في المهد الجديد من ٢٠.
- (٤٥) يشــير البلرودى إلى أن عدم قدرة المجتمع المصرى ــ قبل يوليو ١٩٥٧ ــ على الإقــادة من المصرح كأداة اجتماعية يرجع إلى أن أيينتنا أيست بيئة تمثيلية أو على الأقال لم تتبيأ بعد للإحساس الدرامي، غير أن تأصيل هذا الإحساس في أفتنتنا أيس أمرا متحرراً رسالة المصرح في العهد الجديد عس ٣٠.
 - (٤٦) البارودي: رسالة المسرح في العهد الجنيد، ص، ٣٠.
- (٤٧) انظر البلزودى: رسالة المسرح في العهد الجديد ص ... ص ٣١ ... ٣٥، حيث يشهر إلى توظيف الستراجيديا الفرنسية في "عهد الإصلاح " السابق على الثورة الفرنسية من أجل "الإصلاح والتغيير "بينما يقدم نموذجا من المسرح الإنجليزى ... في عمومــه ... في القرن التأمسع عشر دون أن يحدد اتجاها معينا، ويصف ذلك الممسرح بأنــه قد الصبح مرآة لصميم الحياة لا لشكلياتها] ويرصد بعض عناصر التشكيل الجمالي الجديدة الناتجة عن تلك الوظيفة الجديدة ؛ ويكاد يتحدث فقط عن "الحــوار القممسير بــدلا من المناجاة والانتحابية"، بينما يقية بمبيراته عامة، وهي التحبير الدقيق والأملوب المبين والتتلول المباشر والصراحة التامة". وليمت هذه التصبيرات المعممة موى مظهر من المظاهر العامة" السابية" المتكررة في خطابه التقدي.
- (٤٨) السيارودى: الفسن التمثيسلي في العهد الجديد، مجلة الكتاب، عدد توفير ١٩٥٢، ص٠١١٤. ومسن المهسم الإشارة إلى تعيير" الفن التعثيلي" الذي يستخدمه في هذا المقال يقصد به سـ كما يتضح من مواقاته المختلفة سـ الممسرح أو الفن المسرحي.
- (٤٩) ستحدث البارودي عن كيفية تحقيق برنارد شو المهمة الاجتماعية للمسرح فيقول أوجاء شو وقد بلغ إيمائه بجدوى الوعى بالحياة أن جعله هدفه وجماع ظسفته. فما الناس عنده إلا أدوات للحياة، وما وجودهم إلا الوعى بها ليتسنى لهم عن طريق هذا الحوعي تتقيق أغراضها التي وجدوا من أجلها، حتى إذا استغدوها أو استغدتهم لم يبق لوجودهم ضرورة . ويتجلى هذا على لسان "قيصر ألى حوار بينه وبين أحد قدولاه) ثم ينقل البارودي عدة منظور من ممرحية تفيضراً انظر :رسالة الممرح في العهد الجديد ص٣٥.

- (٥٠) تسببت هسده الطواهر المختلفة في مقالي على متولى صلاح اللذين يحملان عنوالنا ولحداً هو: المعرج المصرى في خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عددي ١٧. نفسمير، ١٤٢٤ يسمبر ١٩٥١، صفحات :١٤٣٥ -- ١٤٣٦، ١٤٥٥ -- ١٥٥١على التوالى . فني المقال الأول لجأ إلى استخدام الآلية المشار البِّها في المتن حيث كان يطالبق بيسن مسرحية باكثير مسمار جما واحتلال الإنجليز مصر، فيقدم بمعنى جوانب. الحدث التاريخي ثم يبحث عن تجليها بذاتها في النص . وتبدو هذه الآلية أكبش وضوحا في نقده لمسرحية "تنشواي الحمراء" حيث بيدا برصد بعض وقائم الحادثية التاريخية، ويحدد دلالة الحادثة تاريخيا ثم يأخذ في التفتيش في المسرحية ليدرى كيف صورت القتال في منطقة قناة السويس على أنه " بنشواي الحبيثة" . وبالطبع يطلب متولى صلاح كاتب المسرحية بأن يستند إلى وقلتم حقيقية تماما ؟؟ مما يكثف عن تطبيقه المدارم لآلية المعاثلة. بينما أكد في المقال الثاني أن الأدب / المسرح هو الذي يمهد تلثورات ؛ إذ إن إكل ثورة حربية إنما سبقتها ثورة لدبيسة مهدت لها أو أدت إليها]. ولكنه لم يقدم أي نموذج ... وأو موجزًا ... التعليل على هذا. كما تتبدى الصياغات الإنشائية لديه ... في هذا المقال أيضا ... من أبيل إن الأدب هو الذي يطلق المدافع ويسوق الجيوش ويحرك الجحافل، وأن الأدب هو السذى يستنهض المهم ويشحذ العزائم، و. أن الأدب هو الذي يحمى العقوق ويرعى النمام ويرد غدر الأعادي].
- (٥١) هــذا ما يتجلى في مقالات القط التي قدمها منذ بداية الشعميليات وحتى منتصفها ... هــول أعهــل أدبيــة ومعــرجية مصرية حديثة ومعاصرة في كتابه "في الأدب المصــري المعاصر" الصادر عام ١٩٥٥، وسنتم الإشارة إلى التجاويات المختلفة بينه وبين خطف مندور في هوامش تالية.
- (٥٧) طرح مندور هذه الصياخة في كتابه "جولة في العالم الاشتراكي" المسادر ١٩٥٧، ثم ظلت تتكرر في كتاباته التالية والاسيما "الأدب ومذاهبه" ١٩٥٧ حيث تكررت فيه فقرات كاملة من الكتاب الأول ببينما تتاثرت عناصر مختلفة من هذه الصياغة في مقالات النقد التطبيقي التي قدمها مندور بداية من ١٩٥٦ - ١٩٥٧.
- (٥٣) صاغ مستدور هذا المصطلح في عدة مقالات نشرها في جريدة الشعب شم أعاد نشرها في كتابه: النقد والنقاد المعامرون، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص — ص ٧١٧ ــ ٧٧٧.

- (30) محمد مندور: جولة في العالم الاشتراكي، منشورات البحث الجديد، القاهرة 1907. من _ من ٨٦ _ ٨٧. وانظـر أيضا نص " الواقعية في الأدب معناها........" من ٨٩. وانظـر أيضا : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، بدون تاريخ برص ... من ٩١ _ ٩٣، وكبذا من ٩٨، حيث يكرر مندور الأفكار ذاتها بنفن الهمواغات ناريبا .
- (٥٥) انظـر : بوريس سوشكوف : الواقعية وتطورها التاريخ، ضمن كتف : مشكلات علم الجمل الحديث، قضايا و آفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٩، من – من ١٩٧٧ – ٣٢٧.
 - (٥٦) مندور : جولة في العالم الأشتراكي ص ٩٠.
- (٥٧) مندور : جولة في العالم الاشتراكي، ص ٩٦ دوانظر أيضا تصورات مشابهة لها أو ذكــر لبمض عناصرها في الصفحات الثالية : ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٥٩ دو ما ذكره مندور في تلك المواضع نقله بطريقة شبه حرفية في " الأدب ومذاهبه" ص ـــ ص ٩٩ ـــ ٩٠ .
- (٥٩) انظر: الكسندر فادييف: الواقعية الإشتراكية، ضمن كتاب الواقعية الإشتراكية في
 الألب والفنن، تسرجمة محمد مستجير مصطفي، ط١، دار الثقافة الجديدة، القاهرة
 ١٩٧٦ من ~ صن ٥٠ ~ ٦٧٠.
 - (٥٩) انظر : مندور : جولة في العالم الاشتراكي، ص ٩٠.
 - (٦٠) المرجع السابق ص ٩٢.
- (١١) انظـر: شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلملة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ١٩٩٣ ص ٣٠، حيث يصـف مـندور بأنـه كـان يتمسـك في نقده بالحقل ومشاكلة الواقع كما يفهمها الكلاسؤكيون لا الواقعون.
- (17) هـذه هي المقولسة المحورية في نقد مندور المسرحي والقصصي بصفة خاصة . وهي تتجسلي ابستداء مسن مقالاته في " في الميزان الجديد حول بجماليون، ودعاء الكسروان، تسم في كتابه " مسرح توفيق الحكوم" وخاصة في نقده المسرح الذهني ولبعض تجريبيات الحكيم . وسنتاول هذه المقولة بالتفصيل في موضع آخر.
 - (٦٣) هذا ما يتكرر بوضوح في كتابات مندور النقدية .

LUKACS GEORG: WIDER den MISSVERSTÄNNIS REALISMUS, (14)
HAMBURG, 1958, S. 20.

- LUKACS :EBD S,20 (10)
- LUKACS :EBD ,S,21 (17)
- (٦٧) هــنه أليــة راســخة في خطاب هؤلاء النقاد النقدي والأيديولوجي أيضا وسنتوقف عندها في مواضع مختلفة .
 - (١٨) مندور : جولة في العالم الاشتراكي من ٩٩.
- (٦٩) فظر المرجع السابق ص .. ص ٩٩ .. ١٠٠، وانظر أيضا الأدب ومذاهبه ض ... ص ١٥٧ .. ١٦٣ حيث ينثر فيها مندور الأراه نفسها في الوجودية.
 - (٧٠) مندور : جولة في العالم الإشتراكي، ص ١٠٠.
 - (٧١) انظر: مندور: جولة في العالم الاشتراكي، ص ١٠١ ــ ١٠٠.
 - (٧٢) مندور : جولة في العالم الاشتراكي، من ــ صُ ١٠١ ــ ١٠٠.
- (٧٧) لقد تجلى عدد من تلك العناصر لدى القط في محاولته صياعة مفهوم الواقعية في عدد من مقالات في كتابه "في الأنب المصرى المعاصر" ومنها: لغنيار الكاتب شخصيات أعماله الفنية من الطبقات التي يصفها القط بأنها إقف وجها لوجه أمام الحياة في كفاحها النومي المريز في سبيل البقاء]، والاتجاه إلى تصوير المشكلات الاجتماعية والشخصيات والأجواء الشعبية بوالدعوة إلى ألا يقتصر الكاتب على تصوير الجانب المظلم من الحياة تولى يصور مظاهر الجمال في الطبيعة والناس حتى إيرهف شعور قارئيه وييسط من إنسانيتهم ويجطهم أسرع استجابة إلى دواعي النهوض والإصلاح]. والدعوة إلى أن يسمى الفنان جاهدا "عن طريق فنه إلى خاق وعي عند الناس "........." بما في حياتهم من قبح أو تناقض أو رذيلة ليدعوهم إلى الانتقاض؟ على واقعهم والتطلع إلى واقع جديد، وبذلك بشارك الفنان في تطور المجتمع والحياء].

ومن المغيد ملاحظة أن تلك العناصر قد تجلت لدى القط في نقده التطبيقي ولم يطرحها في العالم نقده الروائي يطمرحها في العالم نقده الروائي والقصصين والمعرجي على السواء. انظر القط : في الأنب المصرى المعاصر،

141 / 171 _ 171 / 171 _ 171 / 171 _ 171 / 171 _ 171 /

- (٧٤) انظـر : مـندور : النقد والنقاد المعاصرون، مقال سنهج النقد الأيديولوجي ص
 ٢٢١.
 - (٧٥) المرجع ألسابق، ص ٢٢١.
 - (٧٦) مندور: الثقد والنقاد المعاصرون، ص ٢٢١.
- (٧٧) المقالات التى تبدى فيها تطبيق مندور المهمة الاجتماعية المسرح في كتابه " في المسرح الله الله فوق، الناس اللي فوق، الناس اللي فوق، الناس اللي تحت، جنس الحريم، ملك القطن، جمهورية فرحات، القضية، المسروسة، السبنسة، شقة للإيجار، عيلة الدي غرى، الفراشة.ومن المهم الإنسارة إلى ضرورة اسبتهاد مقال مندور عن مسرحية شقة للإيجار الفتحى رضون إذ تكشف قراطته عن كونه ألاب إلى " نقد الدعاية" وتبدو فيه شبهة المحاملة؟.
- (٧٨) الطــر : مندور : مسرح توابق الحكيم صفحات : ٢٠، ٢٧ ــ ٢٩ ــ ٣٠ ـ ٣٠ ــ ٥٠٠
 ١١١ ــ ٢٢١ ـ ١٣٦ ــ ١٤٠
- (٧٩) هذه المقالات المنشورة أيضا في كتابه " في المسرح المصرى المعاصر" وهي عن مسرحيات : الدخان، الأرانب، القضية، سقوط فرعون، الراهب، وخيال الظل.
 - (٨٠) متدور: في المسرح المصرى المعاصر، دار نهضة مصر، ١٩٧١، ص ١٠٠٠.
 - (٨١) المرجع السابق من ٨٧.
 - (٨٢) المرجع السابق مس ٢١٩.
 - (٨٣) المرجم السابق من ١٢٠.
 - (٨٤) انظر: في المسرح المصرى المعاصر، المقالات المشار إليها في هامش ٧٧.
- (۸۰)، (۸۲)، (۸۷) في المسرح المصرى المعاصر صفحات : ۸۷، ۸۷، ۱۸۰ على الترتيب.
 - (٨٨) المرجع السابق ص ٢١٩.
 - (٨٩) المرجع السابق من ١٠٣.

- (۹۰) من النصوص التي تبرز فيها هذه الآلية نكل النصوص المذكورة في ملش ۷۷ . وا نظـر ـ على سبل المثال الصفحات التالية من كتابه: في المسرح المصرى المعاصر: ۱۰۰ ـ ۱۹۳ ـ ۱۱۳ ـ ۱۱۲ ـ ۱۱۲ ـ ۱۱۲ ـ ۱۱۳ ـ ۱۱۳ ـ ۱۱۳ ـ ۱۱۳ ـ ۱۱۳ .
- (٩١) انظر كتابه : مسرح توفيق الحكيم، ص ص ص ٧٧ ـــ ٧٩، حيث ينتلول مندور مسرحيات الحكيم التي تنضوى تحت إبطار " مسرح المجتمع".
 - (٩٢) انظر : مندور في الأدب والنقد ص ــ ص ٤٥ ــ ٤٦.
 - (٩٣) مندور: في المسرح المصاري المعاصر، ص ٨٧.
 - . (٩٤) المرجع السابق، ص ٩٠.
 - (٩٥) مندور : في المسرّح المصرى المعاصر ص ١٨٠.
 - (٩٦) نفس المرجع والصفحة.
 - (٩٧) في المسرح المصاري المعاصر، ص ١٨٠.
- (٩٨) تناثرت عناصر هذه الصيفة في كتابات مختلفة قدمها النقاش في النصف الأول من المستنبات ؛ فسفي كتابه : أدب وعروبة وحرية، المؤمسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٦٥ أو ١٩٦٦ سـ وهو في الأصل مقالات منشورة مسن قبل في الدوريات سـ في ذلك الكتاب قدم النقاش في كثير من مقالاته عناصر هذه الصيفة، وتكاد هذه المقالات تشكل نصف حجم الكتاب تقريبا، وهي مقالات :
 - ١- الوجدان القومي والوجدان الاشتراكي ص ص ٥ ١٢.
 - ٢- أدباء ومواقف ص ــ ص ١٣ ــ ٢٠ .
 - ٣- إنسانية الأنب الاشتراكي ص _ ص ٢١ _ ٢٨ .
 - ١٤٦ ١٩ من سمن عند المعتمع الاشتراكي من من ٢٩ ٢١ .
 - ٥- الثورة في أحلام الأدباء ص ص ١٠٢ ١١٢.
 - ٦- أدب الثورة ...أين هو الص ــ ص ١١٣ ــ ١٢٠.

وفى تــك المقالات ركز النقاش، أكثر ما ركز، على تلخيص أعمال أدبية أوربية، ونقــل فقــراتها المعبرة عن أفكاره تعييرا مباشرا، ولم يهتم بالدراسة والتحليل إلا قليلا. ورغم عدم بروز ما يدل على التوجه نحو الاشتراكية فى المقالين الأخيرين، فقد برزت فيهما بعض العناصر المتكررة فى المقالات الأخرى.

- كمسا تجات تلك العناصر بوضوح في بعض مقالاته في كتله : في أسواء المسرح،
 دار المعسارف، ١٩٦٥ ومسنها : البكترا والن الاشتراكي من ــ من ٣٨ ــ ٤٤ .
 بين شكسبير وتولستوي عمن ــ من ٣٧ ــ ٣٧ .
 - (٩٩) لنظر: التقاش على أضواء المسرح عص ٤٠.
 - (١٠٠) لنظر المرجع السابق، ص ٤١.
 - (١٠١) انظر: النقاش: في أضواء المسرح، ص ــ ص ٢٤ ــ ٤٣ .
- (۱۰۲) لنظر النقاش : أنب وعروية وجرية من …من ۱۱ ـــ ۱۲، في أمتبواه الممبرح، من ۲۷.
- (١٠٣) لغظر النقاش : في أضواء المسرح، ص ١٤ عيث تجلت هذه الألية في نقد النقاش لمسرحية بوربيديس البكترا".
- (١٠٤) لتطر النقاش: المرجع السابق، ص ــ ص ٤٠ ــ ٤١ حيث نجد أن النقاش بعد تحديده علمرين من عناصر صبيعته، هما : إغضاع الحوادث للحقل، واللجوه إلى التصليل الصلمي الذي يبرز دواقع الشخصوات ــ فإنه يربطهما بالأصلى الصلب المنتجر لكية عـنده، فوقـول [الـنقكير العلمي العقلي هو الأسلس الأكبر الفكر الاشـتراكية فالاشتراكية نقوم أسلسا على رفض الأكبار الذي لا يقبلها العقل " في الطبيعة أو في المجتمع "، فالعقل لا يقبل عدم النساوي بين الناس والعقل لا يقبل أن يحسل السندي ويحدمونهم من الحياة. أن يحسل السندي ويتحسوا شرات عملهم لمن يصراونهم ويحرمونهم من الحياة. فالاشـتراكية في جوهـرها فكـرة تعتمد على العقل أو لا وقبل كل شيئ. وكل ما فالاشـتراكية أيما يعتمد على يقاله من وضعة على الناس مثل يحسدي الاسـتراكية أيما يعتمد على خرافات وأوهام مغروضة على الناس مثل الحـق الإلـهي لبعض الأشخاص أو ما يشبه ذلك من مبادئ وأفكار لا يمكن أن يقبلها أو يوافق عليها المقل البشري].
- (١٠٥) لسم يصمغ لويس عوض ... في بداياته النقدية ... مفهوما محددا وواضعا للمجتمع، ولكسن القسر احة المدقعة لمقدمته ل" بروميثيوس طلبقا" ومقالاته في " في الأدب الإنجابزي الحديث" تجعلنا تستخلص ذلك المفهوم من الجزئيات المختلفة الذي قدمها لويس عوض في تفسيره ليعض ظواهر الأدب الإنجابزي الحديث، وستتبدى معظم ذلك الجزئيات في هذه الفقرة، في المتن، وفي الفقرات التالية.

- (١٠٦) لويس عوض: في الأنب الإنجاززي الحنيث، ط٧، الهيئة المصرية العامة الكتاب، أ١٩٨٧ عن ... عن ٥٧ ... ٥٣ .
- (۱۰۷) تنظــر : لويس عوض : بروميثيوس طلوقا، ط۲، الهيئة المصرية العلمة الكتاب، ۱۹۸۷، المقدمة ص ـــ ص ٥ ـــ ۱۳۶ــميث يبرز هذا التصير.
 - (۱۰۸) لويس عوش : في الأنب الإنجليزي الحديث، ص ـــ ص ٥٨ ـــ ٥٩.
- (١٠٩) لفظر مقدمته ل بروميثيوس طليقة حيث يقول لا سبيل للى فهم المدارس المختلفة في الفكر و الفسن إلا إذا درسها الحالة الالقصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس" ص ٥.
- (١١٠) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق من ٧٠
- (۱۱۱) لنظر ما يقوله لويس عوض، إن إسكوت وساتر كتاب الأرستقراطية الزراعية المنقرضية في فيجاترا كانوا حتى عصر النورة الغرنسية محض أدباء فدانين أكثر مسنيم أدباء مفكرين فيجروا دون وعى منهم عن الإحساسات التي كانت تتملك طبقة النبيلاء المنيليين وأحيرا في عالم الغيال تلك الحضارة الإقطاعية الأولى الستى بأسبف عسلي زوالهما كال نبيل منهار، ولم يعرف عنهم أي إيمان واضح بسنظريات أيدولوجية رجعية أو أي تسرويج الخاسفة منظمة مستمدة من والتحليل الكانوليكية أو مستمدة من النظام الإقطاعي كما كان الشأن مع بحض نظرائهم في فرنسا كثير أو مستمدة من النظام الإقطاعي كما كان الشأن مع بحض نظرائهم في فرنسا كثيرة والمنابق على مسبيل المسئال، فلما اشتد ضغط البرجوازية على الأرسيقر اطبة كان طبيعيا أن تعزق الرجعية الإنجليزية قناع الفن وتخرج سافرة بيسن الناس وأن تتبلور في هيئة معتقدات فكرية ذات مغزى اجتماعي، وظهر بين الكتاب جيل جديد يخاول أن يجدد الحضارة الإقطاعية في عالم الفكر بعد أن تجددت في عالم الغيل] في الأدب الإنجليزي الحديث، من هده م ٥٠ ٠٠.
- (۱۱۲) انظر لويس عوض : في الأدب الإنجليزى الحديث ص ــ ص ٧٧ ــ الهديث ت ت ناثر ت ك الجزئيات المختلفة التي أشرنا اليها ويجب القول إن نصوصه تلك بالمفة الخطورة والعمق معا، وسابقة المرحلتها ويصحب أن يكثف أى تلخيص لها ــ على دقته ــ عن فعاليتها الشديدة.
 - (١١٣) انظر اويس عوض على الأنب الإنجليزي الحديث، من ــ من ١٧ ــ ١٨٠.

(١١٤) فظهر مها يقولهه لويس عوض أوالتفسير التاريخي المادي لموقف البرجوازية المسخيرة هذا هو أن البرجوازية الصغيرة برجوازية قبل أن تكون صغيرة، وإذا كان تشابهها في البوس أحيانا مم البروايتاريا قد يدفعها إلى احتضان قصية البروايستاريا فتشنابهها في الطبيعة مع البرجوازية الكبيرة يجعل منها خلاما لها مخلصها في كل كفاح لجتماعي فعال فالبرجوازية ،الكبيرة منها والصغيرة، لا وجبود لهما إلا بمملكية ومسائل الإنتاج وأدواته ملكية خاصة. فصاحب المتجر الضِّفين والأسطى الأسكافي الذي يعمل في حانوته لحسابه الشخصير بمفرده أو يَسْتَخَدُم الصبيان ليعملوا الصابه لا يختلفان في المصلحة وفي العقلية عن باريرا هنون صاحبة مناجر وولويرث وباتا منتج الأجنية الكبير والبرجوازية الصغيرة تقلف إذن في كسل كفاح طبقي فعال بصورة أوتوماتية في صف الرأسمالية، لأن الرأسمالية تحرص على الاحتفاظ بنظام الملكبة الفردية والبورجوازية تحارب اذن طبقة العمال بصبورة أتوماتية في كل كفاح فعال لأن طبقة العمال تهدف الي تطبيق نظام الملكية المشتركة ، تولول البرجوازية الصغيرة على بؤس البائسين وقسلاب ضمياع حقوق الإنسان وما إلى كل ذلك، ولكن تربّعد فرقا من كل فلسفة اجتماعية تومى إلى تكتيل العمال وتجنيدهم ضد الرأسماليين، لأن مثل هذه الفلسفة الاجتماعية تعمف بها كما تعصف بأخنها الكبرى . لهذا فهي تخرج للعمال من الفاسفات ما يصرفهم عن التأميم والتكتل جميعاً] في الأنب الإنجليزي الحديث ص _ ص ۷۹ _ ۸۰ .

(١١٥) يقول لويس عوض إوظسفات البرجوازية الصغيرة بوجه عام أنجع أثرا وأكثر تخديسرا من كل أيديولوجيا تخرج بها البرجوازية الكبيرة، وذلك محكم قربها من البروليتاريا وبحكم كثرتها العددية، فهي بهذا المعنى أشد خطرا على البروليتاريا مسن غيسرها، والسبرجوازية الصحفيرة حين تبتكر الناس ألوانا من الاشتراكية كالاشتراكية الوطنية إنما تتمسح كالاشتراكية الصبحية أو الاشتراكية الديمقراطية أو الاشتراكية الوطنية إنما تتمسح في الاشستراكية زورا لتكسب الطبقة العاملة التي ترى خلاصها في الاشتراكية نتمسح فيها زورا لا تقرها ولاتعنيها، وهي لا تقرها ولا تعنيها لأن الاشتراكية الحقيقية إن كانت شيئا فهي بنص القول تطبيق نظام الملكية المشتركة على وسائل الإنستاج وأدوانسه، وهذا كله لا يتفق في شيئ مع مصلحة البرجوازية، صدغيرتها أوكسبيرتها في الدرية المنترية إن هو تخريب أوكسبيرتها في الدرية المنترية إن هو تخريب

المذهب الاشتراكي بشتى الاتحرافات المذهبية حتى ينسى الناس معناها الأصلي، وهدو كذلك صدرف البرواستاريا باسم الدين أو باسم الوطن أو باسم التطور والنضوج عن التيار الاشتراكي العملي العلمي الذي يتسني لها به وهده الاستيلاء عدلي وسائل الانتاج ومقاليد الحكم في وقت ولحدا في الأنب الإنجابيزي الحديث، صدر عدل ٨٠ د ١٨ ومدن الواضدة في هذا النص من أكثر نصوص لويس قويس عوض جهارة في ترديد التصورات الماركسية العامة.

(۱۱۹) تظر تموذها لنقد "كودويل" المسرحى الذى ينطلق من جعله الماركسية أفقا ذهنيا يكشف من خلاله عن حدود أيبيولوجيا المولف كما تتجلى فى نتلجه الإبداعي، فى در استكه : يسرفارد شسو : در اسة فى السويرمان البرجوازي، ترجمة : إيراهيم حمادة، مجلة قصول، المجلد الخامس، عدد "، يونيو ١٩٨٥ عص ــ ص ١٥٦ ح ١٢٠ ومسن الواضيح أن مقارنة هذه الدر اسة بدر اسات لويس عوض فى تلك المرحلة تكشف بوضوح عن أن "كودويل" ــ رغم كونه نموذجا الناقد الماركسي الأولى ــ كان القدر، يوضوح، من لويس عوض، على أن يقترب ــ إلى حد ما الأولى ــ كان القدر، يوضوح، من لويس عوض، على أن يقترب ــ إلى حد ما جبر عصفور :

إضاءات، الهيئة العامة القصور الثقافة، لكتوبر ١٩٩٤، من ١٢٣، من مقاله: من محمد مندور إلى لويس عوض من سه ض ١٠٨ سـ ١٠٧... وانظر أيضا مقاله: مسات أنسقط أسوار طروادة، من سه ٧٧ سـ ٨٣ من كتاب: لويس عوض مفكرا .وناقدا ومبدعا، الهيئة العامة تلكتاب ١٩٩٠، حيث يشير من ٨١ إلى تأثير كودويل في لويس عوض.

- (۱۱۷) انظـر لويس عوض : مقدمة بروميثيوس طلبقا، ص ٩٦، و انظر أيضا مقدمته لكتاب هوراس : فن الشعر (١٩٤٥) ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ . مسفحات : ١٩٨٣، ٩١، ٩٠، ١٠، وانظـر أيضـا تحليل ميد البحراوى لــودود هــذه الظاهرة في مقدمة بروميثيوس طلبقا، وذلك في كذابه: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ص ٧٦، ٨٨.
- (١١٨) لنظر مقدمته ل/فن الشعر" من ٩٨، حيث يتحدث عن" الروح الرومانسي " الذي سلد الأدبيسن الإنجابيزي والفرنسي في أواتل القرن التاسع عشر، فيقول إقاما تحطمات تاك المثل على صدخرة الواقع، عادوا الإنسانية وظنوا بالبشر سوءا.

اعتقدوا فى قداسة الغنان وعظمة مكانته فى المصر الذى يعيش فيه، وتحدثوا عن الأرسستقراطية الذهنية وألوهة الغن والطبيعة. ولدت تلك الروح الجديدة مع مولد الطسيقة الوسطى بالمعنى الاقتصادى والسياسي، ومع مولد مذهب الغردية بالمعنى الاخسادى والسياسي، ومع مولد مذهب الغردية بالمعنى الاخسادى على بيعيم منشئها وغلياتها والخسادى والعلسروف التى أحاطت بها فى ذلك الزمان لم تأبه بالفن كثيرا، فكان من هذا أن ارتمامت روس وبتعاليم آدم سعيت] من ٩٨.

(١١٩) لنظـر المواضــع الوارد الإشارة إليها في هامش رقم ١١٦، وحول معنى هذا المصطلح عاد " تين" انظر:

Welek Rene :A History of modern Criticism ,yale univertsity press,third priting , 197 P. 32.

- (۱۲۰) انظر: .Welek ,Ibid,p 27
- (١٢١) لويس عوض : في الأدب الإنجليزي الحديث، ص ٨.
 - (١٢٢) لويس عوض : المرجم السابق، ص ٣٨.
- (۱۲۳) لتظـر : في الأنب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ٣٨ ــ ٣٩ حيث يتبدى فهم لويس عوض بجلاء.
- (١٢٤) انظر تحليل سيد البحراي لهذه العناصر في كتابه : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ص ــ ص ٧٦ ــ ٧٨.
 - (١٢٥) لويس عوض : في الأدب الإنجليزي الحديث، ص ١٢٩.
 - (١٢٦) لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، ص ... ص ١٣٠ ــ ١٣١.
- PLECHANOW GEORGZ WALENTIONWITSCH: DIE : انظر (۱۲۷)

fraszäsische dramatische LITERATUR von STANDPUNKT der SOZIOLOGIE in: FÜGEN, A.B.d S S 81_99.

حبِـث بقــدم 'بليخانوف' منظورا ماركميا نقليديا في تحليله للنزاجيديا للفرنسية وللدراما البرجوازية.

- (١٢٨) لويس عوض : في الأنب الإنجليزي الحديث، ص ١٣١.
 - (١٢٩) المرجع السابق، ص ١٣٢.
- (١٣٠) انظر : في الأنب الإنجليزي الحديث، ص ـ ص ١٣٢ ـ ١٣٣.

- (١٣١) في الأدبُ الإنجليزي الحيث، ص ١٣٨.
- (١٣٢) المرجع السابق، من ... ص ١٤٢ _ ١٤٣.
- . (۱۳۳) انظر: اویس عوض : فی الأدب الإنجلیزی الحدیث، من ــ من ۱۳۸ ــ ۱۶۰، ۱۶۰ ــ ۱۶۲.
- (۱۳٤) تنظر تعليل لويس عوض لأوسكار وايلد في تخي الأنب الإنجليزي للعديث من سرص ١٠١... ١٩ اموافظسر تحسليل سيد البحراوي للعس الأخلاقي عند لويس. عسوض في مقدمة لي الروميثيوس طليقا في : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، من هم ٢٠ ــ ٧٧.
- (١٣٥) محسود أميسن العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، طـ ٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨١، صـ ٢٠.
 - (١٣٦) المرجع السابق، ص ــ ص ٢٥ ــ ٢٦.
 - (١٣٧) انظر المرجع السابق ص ٢٧.
- (۱۳۸) تظرر : مديد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد الحربي الحديث، ص ... ص ... عن ٩٧ ... ٩٠
 - (١٣٩) في الثقافة المصرية، ص ٢٧.
 - (١٤٠) المرجع السابق، ص .. ص ٢٨ ... ٢٩ .
 - (١٤١) المرجع السابق، ص ٤٤.
- (۱٤٢) انظر: سدد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص ٩٧، حيث يبين أن ذلك الفهم المعيق الذي قدمه العالم وأذيس قد اقترن بمشكلتي التوحيد المطلق بين الكاتب والإنسان، واستخدامهما مصطلحي التعبير و و روح المصر .
 - (١٤٣) في الثقافة المصرية: ص ـ ص ٣١ ـ ٣٢ .
 - (١٤٤) حول الالتزام في تطبيقات ماركس ولنجاز القليلة، لنظر:

MARKUS LUDWIG: DIE marxistische ANSCHAUNGEN an die TRAGÖDIE, in: TRAGÖDIE und TRAGIK, DARMSTADT, 1981.

وحول المفهوم ذاته عند كثير من النقاد الماركسيين، انظر:

- * تيـرى إيجانون: الماركسية والنقد الأدبى ترجمة جابر عصفور، فصول ، المجلد الخامس، الحد الراجع بونيو ١٩٨٥، من ـ ص ٢٣ ـ ٣٨٠.
- رمضان الصباغ: الالتزام بين الظمفة والنقد: الماركسية والالتزام عصول، المجلد الخامس، عدد سبتمبر ١٩٨٥، ص _ ص ١١١_ ١١٨.
 - (١٤٥) في الثقافة المصرية، ص ٣٧.
- (١٤٦) لنظر المرجع السابق، ص ـ ص ٣٧ ــ ٣٣حيث يطبق أنيس مفهومه هذا على قصيص لحسان عبد القدوس.
 - (١٤٧) انظر : في الثقافة المصرية، ص ٣٦.
- (١٤٨) انظر -- على سبيل المثال -- الأطروحات التي قدمها عبد المنعم تليمة في كتابه : مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٦.
- (124) كانت دراسة لويس عوض وفرجمته لنص " بروميثيوس طليقا" رسالته للماجستير، بينما نشرت مقالات حول " الأنب الإنجليزى الحديث" في مجلة " الكاتب المصري تجل أن تصدر في كتاب عام ١٩٥١، ويذلك كان مجال نلقي نضوص لويس عسوض النفذية الأولى محدودا، بينما نشرت مقالات العالم وأنيس لهي الأصل لل في جريدة المصرى ١٩٥٤، قبل أن تجمع في كتاب، فأتيح لها منذ السبداية إمكانية دعمتها المعركة النقية التي نتجت عن هذه المقالات.
- (١٠٠) نشر العالم هذا المقال للمرة الأولى في جريدة المصري١٩٥٤ عثم أعاد نشره في " في الثقافة البصرية" ص ـــ ص ١٤ ـــ ٦٠.
 - (١٥١) في الثقافة المصرية، ص ١٤.
 - (۱۰۲) انظر :.48 LUKACS: A.B.D, S S 13 48
 - (١٥٣) في التقافة المصرية، ص ٦٤.
 - (١٥٤) المرجم السابق، ص ١٥.
 - (١٥٥) لنظر: في الثقافة المصرية، ص ٦٥.
 - (١٥٦) انظر على الثقافة المصرية، ص ٦٥.
 - (١٥٧) في الثقافة المصرية، ص ٦٥.

(١٥٨) في السنقلة المعسرية، ص ص ص ٦٠ ص ١٦ ومن الملاحظ أن سلامة موسى أيضا قيد رفعن معرجية الحكيم، لأنها ويما يرى ص متشاتمة والاتحو إلى التقاول، ويعال موسى ذلك بأن الحكيم إلم يذكر الشعب لأنه ايس التشراكيا متفالاً كما يقول أيضا أوفى هذه المعرجية لم يكن توفيق الحكيم إيجابيا ؛ فإن رجاله لم يحلوا مشكلتهم إلا بالاعتكاف والاتزواء ثم الموت أي الحل السلبي الذي يلجأ إليه العجزة الذين لا يفكرون . ثم هو أثر الموت على الحياة وكأنه قد صار داعية المناس المنتخار بدلا من أن يكون داعية حياة]، انظر: سلامة موسى : الأنب الشعب، مكتبة الأنجاو، ١٩٥٦، ص ص ص ١٣٣ من مقاله : التشاؤم والتفاؤل في الأنب .

أما عبد القلار القط فيرى أن إروح الهزيمة واضحة في المسرحية] ويرى أن ذلك إنستيجة محتومة الانتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير] انظر: القط: في الأنب المصرى المعاصر، ص ٧٣، ١١٢.

- (١٥٩) ربما لهاذا السبب بمكن تقييد ملاحظة البحراوى أن الكتاب قد حل مشكلة كون الأثب نستاجا اجتماعيا مع الاعتراف بخصوصية الكاتب، وبذلك أمكن النظر إلى الأثب بوصافه معبرا عن طبقته. انظر : البحث عن المنهج، ص ٩٦. ولمل درس تحاليل العالم لأهل الكهف أن يكون قد أبان بوضوح عن غياب ذلك الفهم الطبقي لدى العالم.
 - (١٦٠) انظر : في الثقافة المصرية، من ــ من ١٦ ــ ١٧.
 - (١٦١) انظر: في الثقافة المصرية، ص ٣٦.
- (١٦٢) نشــر العالم هذا المقال أو لا في مجلة الرسالة الجديدة ١٩٥٧، ثم أعاد نشره في كتابه : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الأداب، بيروت ١٩٧٣، ص _ ص ٥٥ _ ٦٣.وهي النشرة المستخدمة هذا.
 - (١٦٣) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ٥٥.
 - (١٦٤) المرجع السابق، ص ٥٦.
 - (١٦٥) انظر المرجم السابق، ص ــ ص ٥٥ ـــ ٥٦ .
- (١٦٦) يقول العالم في المرجع السابق: " ظميفة هؤلاء الذين ينتسبون إلى الفئة الوسطى" ص ٥٦.

- (١٦٧) لنظر : العسالم : الوجه والقناع، ص ٥٥ [وإن كنا نتبين في المسرحية الأولى تركيسزا على الغة الاجتماعية المتوسطة والصغري. أما المسرحية الثانية فيتركز موضوعها على الطبقة الأرستقراطية أساسا، وإن كانت الفئة الاجتماعية الصغرى عنصرا من عناصر صراعها الداخلي]. ويقول أيضا في الصفحة ذاتها [أما فالتا الشعبية الأخرى فتتش حياتها].
- (١٦٨) يلاحظ شكرى عياد أن العالم في مقاله عن مصرحية " اللحظة الحرجة " قد تجنب استخدام تصيير الطبقة، واستخدم بدلا منه تعيير " الجماعة" . انظر: المذاهب الأدبية والنقية عص ٣٠ .
- (١٦٩) مناغ العالم آرامه في تلك المسرحية في تنبع فقرات متوالية ومراسة ، وقد تتاول الصراع في الفقرة التأسعة والأخيرة.
 - (١٧٠) انظر : الوجه والقناع، ص ــ ص ١٣ ــ ١٤.
 - (١٧١) الوجه والقناع، من ١٢.
- (١٧٢) للتكلول على ذلك انظر تناول العالم لشخصية رجاتى في " الناس اللي تحت " ص ٢٧، من " الوجه والقناع".
 - (١٧٣) انظر نتاول العالم لهاتين الشخصيتين، ص ٢٢من الوجه والقناع.
- (١٧٤) يشـير المـالم إلى إقحام المؤلف بعض المواقف الاجتماعية الحية في مسرحيته للإقـادة مـنها في نقد الواقع الاجتماعي، كما يلحظ أن عبارة واحدة متكررة على السـان شخصية ما قد تكشف عن أزمتها، انظر : الوجه والقناع، ص ٦٠، ٢٧، ٦٣.
- (۱۲۷) هــذا مــا يتبدى ــ بوضوح ــ فى نقد العالم لممرحيات عديدة، منها : الفرافير، الفنى مهران، انظر : الوجه والقناع، ص ــ ص ٩٧ ــ ٩٦ ــ ٩١ ١ ـ ١٩٨.
- (١٧٦) هـذا ما يتضح في كتابات العالم في النقد المسرحي، ويحتاج تصيم تلك الملاحظة إلى مراجعة إنتاجه في نقد الأنواع الأدبية الأخرى.
- (۱۷۷) تنظر سه على سببل المثال سه تحليله لنسرحية أهل الكهف، وكشفه عن الدلالات الإيجابية التي تتضمنها مختلفا في ذلك عن العالم، وسلامة موسى، والقط، انظر: عالى شكرى: ثورة المعتزل، مكتبة الأنجاو، ١٩٦٦، هن سه ٢٥٣ سـ ٢٠٠٠.

- (١٧٨) لنظر سـ على مبيل المثال ــ مقال أمير اسكندر: المتقون والصراع ضد الهير في مسرحيات مبضائيل رومان، مجلة المسرح، عند يوليو ١٩٦١، حيث يقدم مقواــة تحــدد الانتماء الطبقي أرومان ولكثير من كتاب الخمسينيات والستينيات، وبيين تأثير ذلك الانتماء على نتاجهم المسرحي، ولاسيما نتاج رومان.
- ر (١٧٩) انظر: كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار القومية، ١٩٦٦، مس ٧٧. ومسن المهم ملاحظة أن المؤلف قد نشر مقالات كتابه في دوريات تلك الفترة قبل أن يجمعها في كتاب.
 - (۱۸۰)، (۱۸۱) ، (۱۸۲)) ، (۱۸۳) المرجع السابق، صفحات : ۲۰، ۲۰، ۱۱، ۱۱، ۱۲،
 - (١٨٤) المرجع السابق : ص ــ ص ١١ ــ ١٢.
 - (١٨٥) انظر : دراسات في الأدب والمسرح، ص ٢٠ ــ م٠٠.
 - (١٨٦) المرجع السابق، ص ١٨٠.
- Carlson ,Marvin; Theories of The Theatre ,Cornell University Press 1984,P (1AV) 327.
- (۱۸۸) لفظر: دراسات فی الأدب والمصرح، ص ـــ ص ۱۲ ـــ ۱۳ محیث بیین کمال عید أن تشـــیکوف رغـــ نقده المجتمع الروسی وتبشیره بوجود دواء لأمراض روسیا الاجتماعیة کان یفتند الوعی الثوری.
- (١٨٩) انظر المسرجع المسابق، من ٧٠، حيث يقول المولف اللمهم عنده هو الوعي الشخصسي السنابع من الشخصية نفسها..هذا الوعي الذي يبشر بتباشير جوركي الجديدة الشورية، ويحملها إلى جمهور النظارة مؤكدا أنه لا مناص من تنظيم الطبقات من جديد].
 - (١٩٠) انظر : دراسات في الأدب والمسرح، ص ــ ص ٧٧ ــ ٧٨.
 - (۱۹۱)، (۱۹۲)، (۱۹۳) دراسات في الأدب والمسرح من عص عص ۲۲،۲۷.
- (192) من المهم ملاحظة تواتر هذا التعبير أدى كمال عيد، غير أن المشكل أنه يرد دائما في نصبوص طويسة، وانتسك منورد نصبا واحدا بتمامه، ونحيل إلى النصوص الأخرى، مع تحديد بداياتها ونهايتها.

يقول كمال عيد في تطوله المسرحية تشبكوف "طائر البحر".... إلى نينا شخصية التصارية أكبر وأقوى من تربابوف، فهي بعد حب عنوف قاس، وبعد حواة مليئة بالخديمة والمرارة تصل إلى طريقها، إنها جدت فوجنت، فهي والحالة هذه تمثل نظرية من نظريات تشبكوف. إنها تتغير في آخر المسرحية إلى شخصية أخرى: المرأة ذات إلا اخت قوة وعقيدة تقتع بأن المالم جميل وأن الحياة جميلة "العالم والحباة جميسلان لا بعسرف الطريق إليها إلا من لم يدرك النصر في مبيل الحصول عليهما، والنصر لا يستي إلا بسالحيدة والقوة والإرادة إ مس ٢٠. الحصارل عن نص إهذه الحياة القاسية الإهمال].

وفى ســياق آخر استخدم تعبير النظرية بمعنى أقرب إلى معنى الرؤية، ومن هنا تحـــدث عــن نظرية جوركى = رؤيته، انظر ص ـــ ص ٥٩ ـــ ١٠، نص إلقد أوجد جوركى نظرية جديدة والإنسان وحده].

- (١٩٥) لويس عوض : الاشتراكية والأنب ومقالات أخرى، ط ٢، دار الهلال ١٩٦٨.
- (١٩٦) انظر المرجع المدابق، ص ـ ص ٥٠ ـ ١٦، حيث ينقد لويس عوض المدارس الماديــة التى يصفها بأنها إيمكن أن تحد خطرا على الاشتراكية بمعناها الإنساني الحقيــقي]. ورغم أننا لا نحال نقده لتلك المدارس فقد يكون مفيدا الإشارة إلى أن شــكرى عياد يرى أن نقد لويس عوض لهذه المدارس إنما ينصب على الواقعية الاشتراكية، انظر : كتابه : المذاهب الأدبية والنقدية، مرجع سابق ص ــ ص ٠٠ ـ ـ . ٢٠ ـ .
- (19۷) من الأهبية بمكان ملاحظة أن لويس عوض في نقده لهذه المدارس كان ينطلق من نصوره للاشتر اكبة، وهذا النقد بكلا يعد عنصرا جديدا في الخطاب النقدي للويس عوض ؛ فقد سبق له أن عرض لهذه المدارس قبل ذلك بسنوات دون لأن ينتقدها من منظور اشتر اكبي أو ماركسي. ولذلك يمكن القول إن هذا التحول الجديد يعد تجليا من تجليات العلاقة بين الناقد والسلطة. انظر عرض لويس عوض الأول لهذه المدارس، في : دراسات في الأدب الأمريكي، إشراف وتقديم طه حسين، نشسر مؤسسة فرانكلين، طبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٤، ص ــ ص ١٩٥١
 - (١٩٨) الاشتراكية والأدب ص ٩.

- (١٩٩) لنظسر : عبد المدمم تلومة : تصور التاريخ الأدبي في كتابات أويس، مجلة أدب ونقد، عدد مايو ١٩٩٠، ص١٤٠.
- (٢٠٠) لنظسر شسرح 'رايمونسد ويليلمز' لتطور مفهوم المجتمع من المعنى المادى إلى المحنى المعنى المادى إلى المحنى المحنى المجرد في :

Williams Raymond; Keywords: AVocabulary of Culture and Soceity, London, 1976.

- (٢٠١) الاشتراكية والأدب ص ٦٣.
- إن استخدام لويس عوض لمفهوم الحياة بدلالته الإنسانية الشاملة مرتبط بطمس من العاصر التي أسلها لويس عوض في خطابه الفكري والقدى منذ فترة مبكرة في الخمسينيات، كما يتضمح من مقايه: "الإنسانية الجديدة" و"موقف الفنان الإنساني" المنشورين في الرسالة الجديدة ١٩٥٤، واللذين أعلد نشرهما في كتابه: لمصر والحرية: مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت، ١٩٧٧، عس ــ ص ٥٠ ـ م- ١٠ ١٦ ـ ٣٠ ولكن لويس عوض أخذ ياح على ذلك الطصر مرة ثانية بعد تجدية اعتقاله " ١٩٥٩ ـ ١٩٦١ وأخذ هذا العنصر يتواتر بصورة ملموظة في نقده في الستينيك.
 - (٢٠٣) لويس عوض: الاشتراكية والأدب، ص ٦٠.
 - (٢٠٤) انظر : الاشتراكية والأنب، ص ــ ص ٦٠ ــ ٦٦.
- (٢٠٥) انظر: لويسس عوض: الاشتراكية والأدب، ص ــ ص ٩ ــ م. ١٠ حيث يرصد لويس عوض ملامح الاشتراكية المصرية والتي لا تختلف ــ في توفيقيتها ــ عن صيغة لويس عوض .
 - (٢٠٦) سيتم تحليل مفهوم الاشتراكية في الفصل الرابع من هذه الدراسة.
- (۲۰۷) انظر : غسالي شكري : ماذا أضافوا إلى ضمير اعصر، ص ــ ص ١٦٦ ــ ١٠٠٠ من الاشتراكية والأدبا.
- (۲۰۸) تظرر حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط ۳، مؤسسة الأبحسات العربية، بيروت ۱۹۹۱ سقالي : الواقعية الجديدة في ضوء التطبيق، من محمود أمين العالم حتى نجيب محفوظ، ص ـ ص ۱۸۶ ـ ۲۰۲، ۲۰۳ ـ ۲۱۱ وقد قدم مروة في رده على رأى لويس عوض في حركة الإحياء الرومانسي في

المستونيات بعض عناصر نقف الواقعية الجديدة، انظر مقالاته : بدوات رومانسية في الأدب المسربي الحديث، أيسن حسركة الإحيساء الرومانسي، هل تتعارض الرومانسية والواقعية، من ــ من ١٥٨ ــ ١٦٤، ١٦٥ ــ ١٧٤ ـ ١٩٠ ـ وقد صسدرت الطبعة الأولى من كتاب مروة عام ١٩٦٥، وإن كانت مقالاته قد نشرت في الدوريات قبل هذا التاريخ.

- (٢٠٩) انظر: لويس عوض : الثورة والأنب، ص ت ٢٦٦ ــ ٢٧٧، ٢٨٤ ــ ٢٩٨.
 - (۲۱۰) مندور : في المسرح العالمي، من ــ من ١٥ ــ ١٦.
 - (٢١١) مندور: الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.
- (٢١٢) إن بريثت كما يتضح من "الأورجانون" كان يعرف بدقة إلى من يتوجه بمسرحه [٢١٢] BRECHT: THEATERARBEIT: S, 33.
- (٢١٣) انظر المستدليل عملي ذلك الأوصاف المختلفة التي خلمها مندور على الممدرح المسلمي فإنه المسلمي في المسلمي فإنه الأصول الدرامية " ومنها عبارة إولما المؤلف الملحمي فإنه المتزيب) ص ص ٢٣ مـ ٢٤، ولم نشأ إيراد النص في المنن فقد سبق الاستشهاد بحز م كندر منه.
 - (٢١٤) انظر : مندور : الأصول الدرامية وتطورها، ص ٢٣.
 - (٢١٥) مندور: الأدب وقنونه، ص ٧٧.
 - (٢١٦) انظر على سبيل المثال دراسة الناقد الدنماركي :

HULTBERG HELGE: DIE ästhetischen ANSCHAUNGEN BERTOLT BRECHT, KOPENHAGEN, 1962.

حيث بطرح "هولتبرج" تصورا محوريا يتظفل في دراسته كلها، ومؤداه أن وظيفة المسرح عند بريشت ظلت ــ طوال ليداعلته كلها ــ هي الإعلام أو التطبيم، وأن بريشــت لــم يستطع تمييز ذلك الإعلام عن التسلية التي تتنج عنه . كما يرى أن بريشــت قــد قــدم في " الأورجــلون" " بحثا عميقا الفرق بين المسرح والمنبر السياســي" من ١٧٧ ، وانظــر أيضــا ص ـــ من ١٩٩ ــ ٣٠٣. كما يرى أن بريشت ــ وهو يدعو في "الأورجانون" ــ إلى مسرح هذفه التسلية أو المتعة، لم يتخل مطلقا عن حلمه في " مسرح علمي" انظر، من ١٩٩ .

- (٢١٧) لنظر : أويسس عوض : دراسات عربية وغربية، ص ــ ص ٢٠٩ ــ ٢٠٠٠. وهذا الفهم الذي يقدمه أويس عوض يستند أساسا على أن التاجر هو " نمط لطبقة كاملة هي الرأسطابين"، وأن الأجير هو " رمز لطبقة كاملة هي طبقة العمال " كما يذكر في مقاله.
 - (٢١٨) أحمد عباس معالج: نصب أم جرأة .. أم عبط، ص ٣٥ .
- (٢١٩) سن المهم الإنسارة إلى أن أحمد عباس صالح قد أشار في مقاله المذكور في الهمام الإنسارة إلى وظيفة المتحد إشارة علمة لإنفار من المع ذكى الكنها لا تكفي مطلقا لتأصميل الفكرة. يقول إعند بريشت اهتمام بالحكاية أو بالحوادث لغرض معين ينعكس على الحكاية وطريقة تجميدها على المسرح، وهناك اهتمام بالحكاية لا لغرض الإثارة وما يمنتهم من نتائج محتومة تبعد العمل الفني عن المغايسة الحقيقية من الفن وهي إثراء المشاهد بالخبرة والمعرفة وما يحققه هذا من لذة ومتعة ص ٣٠.
- (٢٧٠) المقصدود بندك أن العوامل الذائية من مثل عمل أردش بالإخراج ودراسته في الطالبا، وقيامه بإخراج مصرحية " الإنسان الطيب" والثقافة النقدية التي تتضدع في كناباته هو وشفيق عن بريشت ... هذه العوامل الذائية لا نقسر وجدها اقتدارهما عملى فهم مصرح بريشت فهما اجتماعيا ناضجا . فثمة عوامل موضوعية واجستماعية تأتي في المقلم الأول، ومنها : الشوط الذي قطعته مصرحيات بريشت في المجسم المحسدري، والمناقشات التي أثارتها بين مؤيديه وخصومه على السواء، قد هؤ لهما إمريكانية تضيم فهم أدق من غيرهما من نقلد ذلك الاتجاه.
- (۲۲۱) سعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت: مس ۱۰۲. ويشير أردش إلى اعــتماده عــلى مقال بريشت الشهور "خمس صعوبات لمن يريد أن يكتب الحقيقة". كما تكررت الإشارة إليه في مقاله الثاني" تجربتي مع مسرح ب . بريخت".
 - (٢٢٢) المرجع السابق، الصفحة ذاتها .
 - (٢٢٣) أردش : الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت، ص ١٠٢.
 - (٢٢٤) انظر المرجم السابق، ص ١٠٥.

- (٢٢٥) سعد أردش : تجريتي مع مسرح ب . بريخت من ٧٠. كما يرتبط بإبراك أردش المسلر إليب في المتن تأكيد على رد بريشت كل المآسى الإنسانية إلى أصولها الانتصادية . انظر المرجع السبق، ص ٧٠.
 - (٢٢٦) صبحى شفيق: برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١٠.
 - (٢٢٧) لنظر المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
 - (۲۲۸) انظر: صبحي شغيق : برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١٠.
 - BRECHT: THEATERARBEIT:S, 37. (YY4)
- ANFERD VOIGT: BRECHTS THEATERKONZEPTIONEN ENTSTEHUNG (YV.)
 und ENTFALTUNG bis 1931 MUNCHEN 1977.
 - (٢٣١) صبحي شفيق: برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١٠ .
 - (٢٣٢) انظر المرجع السابق، ص ــ ص ١١١ ــ ١١٢.
- (٣٣٣) المقصيود أن هذه الكلمة أو ما تدل عليه، أو ما يتشابه معها من كلمات، لم ترد مطلقا في مقال شفيق.
- (٣٤٤) تحسدت أريش في الأول "الملحمية..." عن مهلجمة بريشت للمتمة التي بمارسها المتفرج في المسرح، ووصفه لها بأنها "متمة سطحية"، ثم قال إهذه المنعة السلبية المخمورة تغتلف تماما عن المتمة التي يريدها بريخت لمنقرج المسرح الملحمي، بل هي الضد تماما لأن هذا المصرح يجب أن يوقظ في المنقرج حامة النقد، وأن يضمح أمامه عالما موضوعيا واضحاء وأن يناديه في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته إص ١٠٧ وتسامل هذا الوصف يشير إلى أن أريش يحد الوظيفة التعليم عما يقول به للمسليمية هي المستمة، ولا يجملها تستولد من المتمة على المكس مما يقول به يريشت ويستأكد أن فهم أريش لملاقة المهمة الاجتماعية بمهمة المتمة بوصفها علاقة مجاورة لا علاقة جدل، مما يقوله في مقاله الثاني" تجربتي" إلى المسرح البريف تي يقدم المنظرج كل المتع الفنية التي تقدمها المأساة والملهاة التقليديان ، ولكنه يجبره في الوقت نفسه على أن يفكر، ويكتشف، ويقرر، ويغير] ص ١٦.
- (٢٣٥) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ... ص ١٦٨... ١٦٩. ويجب التأكيد على أن العالم في هذا المقال يؤكد ... أن وظيفة المسرح الملحمي هي الدعوة إلى تغيير

المسالم ومدن المهم ملاحظة أن المالم قد ينى فهمه لمهمة المسرح الملحمى على أساس التجاور بين المتمة والتعليم لا الجنل بينهما.

ERNST SCHUMACHER: BRECHT KRITIKEN "BERLIN 1977,S 244.) انظر: (۲۳۱)

BRECHT: THEATERARBEIT: S- S 25- 30. (۲۳۷)

BRECHT: A.B.D, S 33. (YYA)

(۲۳۹) انظر: ، BRECHT :A.B.D, S 34

BRECHT: A.B,D, S 54. (YE.)

ر (۲٤۱) مندور : في المسرح العالمي، ص ١١.

(۲٤۲) لويس عوض: دراسات عربية وغربية، ص ۲۰۸.

- (٣٤٣) لنظر: غالى شكرى: ماذا أصافوا إلى ضمير العصر، ص ـ ص ٥٠ ـ ٥١، حيث يكسر وصفه لبريشت بأنه " كانب اشتراكي" وأنه أيضا" فنان عظيم" كما يقول عن بريخت إنه شديد المباشرة، ومع ذلك فهو فنان عظيم، وهذه نقطة هامة يجبب أن نوليها اهمتماما شديدا، فالأنب الاشتراكي منهم بالمباشرة والدعاية والنظريرية، وبريخت لا ينفى الاتهام، ولكنه يرتفع بقدرة الفنان المسحرية إلى مقام الفن العظيم) ص ٥١ .
- (٢٤٤) مـن الولضيح أن تـناول أردش المستغيض لهـند المسالة في مقالته الثانية تجريستي..." يرجم إلى ما أثاره عرض مصرحية "الإنسان الطيب" من جدل كبير كما يشير إلى ذلك تغيم تحرير "المجلة" لمقال أردش.
 - (٢٤٥) سعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح برخت، ص ١٠١.
- (٢٤٦) يقول أردش، بعد أن أشار إلى بداية تعرفه على مسرح بريشت أوكنت، كلما نوغسلت في قراءة مسرح بريخت، أزداد إيمانا بالعلاقة بينه وبين أرضى الحبيبة ومسا يجرى فيها من أحداث تغير وجه التاريخ، وتحول مجتمعا ظل يرزح آلاف السنين تحست نير استغلال رأس المال، إلى طريق الكفاية والعدل] تجربتي مع مسرح ب . بريخت، ص ٥٨ .
 - (٢٤٧) انظر تطيل نتاج كل من البارودي وطليمات في فصل المهمة في هذه الدراسة.

- (٢٤٨) لتظر: مقالات إدريس الثلاث: نحو مسرح مصري، في كتابه: نحو مسرح عسرج عسري، من حصل ٢٤٨ إدريس في عسري، من حصل ٢٤٨ ونشير إلى أننا لا نحل تصورات إدريس في هذا السياق، وإنما نشير فقط إلى الخصر الأساسي في دعوته.
- (٢٤٩) لنظسر: مندور معارك أدبية، من ـ من ١٩٦ ـ ١٩٧، وانظر أيضا: رجاء السنقاش: المسرح والثورة، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٤، من ١٥٤. عبد القادر القسط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة التأثيف والنشر، ١٩٧١م مقال: قومينكا في الأدب من ـ من ١٣٣ ـ ١٣٧، وقد نشر المقال أولا في أحد أعداد جريدة الأهرام ١٩٦٥.
 - (٢٥٠) عبد القادر القبل: قضايا ومواقف، ص ١٣٣.
 - (٢٥١) المرجع السابق، ص ١٣٤.
 - (٢٥٢) نض المرجع والصفحة.
 - (۲۰۳) نفسه، ص _ ص ۱۳۶ _ ۱۳۰.
- (٣٥٤) انظـر رأيـا مشـابها لمـندور في مقالـه الأدب الشعبي بين مخالب السياسة " من ــ ص ١٩٦ – ١٩٨ من كتابه : معارك أدبية.
 - (٢٥٥) عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص _ ص ١٣٦ _ ١٣٧.
 - (٢٥٦) حول معنى هذا المصطلح عند الرومانسيين الغربيين، انظر:

Daniels , Barry : Revolution in The Theatre , Ibid p 25. Meister , Charles : dramatic criticism : a History , Ibid, PP 95 - 96.

- (٢٥٧) لنظـر مقالات النقاش في كتابيه : " في أضواء المسرح " مقال " شفيقة ومتولي، ص ــ ص ٩٠ ــ ٩٤.
 - مقعد صنور أمام المثار، مقال : حسن ونعيمة، ص ــ ص ٢٤٥ ــ ٢٥٠.
- (٢٥٨) هــذا المصلح متواتر بكثرة ــ هو وأشباهه الدلالية مثل نفسية الشعب ــ في در اسسات الأدب الشعبى المختلفة، منذ در اسة سهير القلماوى عن "ألف ليلة وليلة" ويبدو أنها هي أول من وضعت هذا المصطلح في سيلق تلك الدراسات ؛ فقد ورد المصسطلح في الصفحات الأخيرة من دراستها، انظر : سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة، مكتبة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٢٠ . ومن اللاقت أن الدراسات السالية لدراسة القلماوى كانت تضع هذا المصطلح في مقدماتها أو في فصولها

- الأولى، فضملا عسن توفتره في مناطق مغتلفة منها، مما يشير إلى تحوله ... بما يتضمنه مسن دلالات ... إلى مصلمة مسن المسلمات النقلية لدى أصحاب تلك الدراسات، فنظر ... على معيل المثال ... مواضع تواثره في الدراسات التالية:
- عبد الحسيد يونس : الهائلية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة،
 ١٩٥١، مس ـــــ مس ٣ ـــــ ٤ .
- ــ أحمد رشدى صناح "١٩٥٤" : الأدب الشجيء، ط"، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١، صدر، ٢٧، ٣٠.
- ـــ فـــاروق خورشـــد ۱۹۵۳ : في الرواية العربية، عصىر التجميع، ط٣، دار الشروق، القاهرة ـــ بيروت، ۱۹۸۳، صفحات: ١٥، ١٩، ٧٤، ٨٩.
- (٢٥٩) شكرى عياد : تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي ،القاهرة ١٩٦٧ ، ص ... ص ٣٢ ... ٢٤.
- (٢٦٠) يقول شكرى عياد في فقرة دالة تعد استكمالا الفقرة التي اقتبسناها إلهال يمكننا أن نستمير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب دون أن نستمير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي ولا تلائم اتجاه حضارتنا ؟ هل يمكننا أن نستمير قواعد المصرحية الكاتميكية أو أسلوب القصيدة الرمسزية بـ مثلا بـ دون أن نشوه نفوسنا بحشرها في قوالب لا تتأسبها] تجارب في الأدب والنقد، ص ــ ص ٣٣ ــ ٢٤ ـ ٢٤ في الأدب والنقد، ص ــ ص ٣٣ ــ ٢٤ ـ ٢٤ ـ
 - (٢٦١) شكرى عياد: تجارب في الأدب والنقد ص ــ ص ١٠٥ ــ ١٠٦.
- (۲۹۷) تنظير بـ على سبيل المثال بـ تعليل نتاج لويس عوض فى هذا الفصل، وانظر أوسنا : رجاه النقاش: مقعد صغير أمام الستار، ص ... ص ١٤٩ ـ ـ ١٦٤، حيث يشدناول مسرحية الشرقاوى " الفتى مهران" ويرد لديه مصطلح " روح العصر" مرارا فى هذا المقال.
 - (٢٦٣) شكرى عياد : تجارب في الأدب والنقد، ص ــ ص ١٠١ ــ ١٠٠٠.
- (٢٦٤) لنظــر مقــالات شكرى عبد فى النقد المسرحى فى كتابه : تجارب فى الأدب والــنقد، حيث يتتاول عندا من العروض والنصوص المصرية، ويبدو ــ بوضوح ــ تركيزه على البحث عن الحنث، وبناء الشخصية ولا ميما شخصية البطل.
 - (٢٦٥) انظر _ على سبيل المثال _ مندور: معارك أدبية، ص _ ص ١٧٦ _ ١٧٨.

- ــ لويس عوض : در اسات عربية وغربية، ص ١٠٦.
- _ رجاء النقاش : في أضواء المسرح : ص ـ ص ٩٠ ـ ٩١.
- (٢٦٦) ريما لأن دور الجيل الأول كان يتمثل .. في جانب من جوانبه .. في محاولة تقديم تصدورات نظرية عامة، بينما كان كثير من نقاد الجيلين الثاني والثالث يتحركون، غالبا، في إطار تلك التصورات.
 - (٢٦٧) مندور: في الأدب والنقد، ص ١٦٦.
 - (٢٦٨) المرجع السابق: ص ... ص ٥٧ ٥٨.
 - (٢٦٩) انظر ، مندور : في الأنب وفنونه، ص : ٧٠ ، ٧٣ ، ٩٣.
 - (٢٧٠) انظر : مندور : الأدب وقنونه ص ــ ص ١٦٦ ــ ١٦٧.
 - (٢٧١) انظر: مندور: الأدب وقنونه: ص: ٧٠، ٧١، ٩٣.
- (۲۷۲) مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ــ ص ۱۱۳ ــ ۱۱۶، حيث يطل مندور رفضه للمسرح الذهني بأسباب مختلفة منها عجزه عن تحقيق وظيفة التطهير.
- (۲۷۳) مندور: الأنب وفنونه، ص ـ ص $^{\circ}$ ۷ ـ $^{\circ}$ ۱۷. ويتكرر هذا التفسير موجزا، ص $^{\circ}$ 9.
 - (٢٧٤) انظر : مندور: المرجع السابق، ص ـ ص ٧١ _ ٧٢.
 - (۲۷۰) مندور: الأدب وفنونه، ص ــ ص ۲۷ ــ ۷۳.
- (۲۷۱) لنظر ــ على سبيل المثال ــ مندور : مصرح توفيق الحكيم، ص ــ ص ١١٣ ــ 1١٢ .
- (٢٧٧) هــذه المقولــة التي تتكرر ... بوفرة ... ابتداء من مقالاته في في الميزان الجديد" وانتهاء ب " الأنب وفنونه" ولا تحتاج لفرط شيوعها وتكارها ليرجاعا إلى موضع محدد عند مندور.
- S.H.Buctcher: Aristotles Theory of Poerty and Fine Art, london 1907,P198. (YYA)
 - Butcher, Ibid , p p 198 199. (YY4)
 - Butcher ,lbid p,206.: انظر (۲۸۰)

- (۲۸۱) لفظسر: أرسسطو: فن الشعر، ترجمة شكرى عبلا، ط ۲، البيئة المصرية العلمة المكتاب، ۱۹۹۳، ص ٤٨ حيث يقرر أرسطو أن الترلجيديا مملكاة، وأن المملكاة تمثل الفاعلين أوتتضمن الرحمة و الخوف لتحث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات].
- ((۲۸۲) ثمة دراسات غربية عديدة تناولت الإضافات المختلفة التي لحقت بنظرية أرسطو في النقد الأوربي بداية من غسر النهضة، وكيف تمت هذه الإضافات عن طريق المسروح التي ركزت على الجمهور أو على مراعاة توقعاته، بينما لم تضف نلك المسروح شيئا ذا قيمة إلى تصورات أرسطو حول النص الدرامي. ومن أهم هذه الدرابات:
- Bernard weinberg: From Aristotle to PseudoAriatotle,in :AritotlePoetics and English Literature, Acollection of Critical Essays ,ed by Edler olson .university of Chicago Press 1965.
- Marvin Theodore Herick: The Poetics of Aristotle in England .new york19976.
- Eade , J.:Arsitotle Anatomised ;The Poetics in England 1676 1781. Verlag Peter Lang Frankfuht am Main , 1988.
- (۲۸۳) لویـس عوض: المسرح المصری، دار ایزیس للطباعة والنشر، ۱۹۰۶، ص ــ ص ۶۸ ــ ۶۹ .
 - (٢٨٤) انظر المرجع السابق، ص ٥٠.
 - (٢٨٥) تتجلى هذه التفسيرات في الدراسات التالية:
- Butcher: Ibid ,p p 240 273.
- T.J.Scheff; Catharsis in Healing, Ritual andf Drama, University of California Press. 1979.
- Henry phillips; The Theatre and its Critics in seventeenthcentury France. Oxford University Press 1980,P-P - 149 - 179.

Adnan K. Abdalla; Catharsis in Literature, Indiana University Press 1988.

Adnan. K. Abdalla;: Ibid P-P89, 109-116. : انظر (۲۸٦)

(۲۸۷) انظر آراء أصحاب تلك النظريات وتصوراتهم حول التطهير في P-P 92 116.

(۲۸۸) انظر : نهاد صابحة: المسرح بين النظرية الجمالية والنظرية الفلسفية، فسمول، المجلد الخامس، العد الرابع، سبتمبر ١٩٨٥، ص ١٣٥، والمقال ص ــ ص

١٣٤ ــ ١٥٥٣. ومن الجدير بالملاحظة أن طوممون بكاد يكون الدارس الوحيد ــ فيما نعام ــ الذي قدم تفسيرا المفهوم التطهير من منظور ماركسي حيث ريط بين الستطهير من ناحيــة وتقسيم العمل في المجتمع الإخريقي والطقوس التي كانت منتشــرة في نلــك المجتمع ، ومع ذلك فإن تطيله ينتهي أيضا إلى إبراز الدلالة الاجتماعية "المليلية" للتطهير الأرسطي، لنظر:

- ـــ جـــورج طوممىون: اسخيلوس وأثنينا: دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة العراقية، ١٩٨٧ ، ص – ص ٤٩٤ ـــ ١٠.
- (۲۸۹) هــذه هي المقالات التي أفاد فيها لويس عوض من آراته حول البطل التراجيدي ومهمة التراجيديا، في كتابه، دراسات في أدبنا الحديث:
- ـــ يوسف إدريس وفن الدراما، ص ـــ ص ١١٣ ـــ ١٢٦، "عن مسرحية اللحظة الحرجة"
- ۔ آخر الفراعنة، من ۔۔ ص ۱۳۰ ۔۔ ۱٤۱، "عن مسرحیة ألفرید فرج: سقوط فرعون"
 - ــ في كتابه : دراسات في الأدب والنقد، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٤،
 - _ جميلة، ص _ ص ٣٢٣ _ ٣٢٨ " عن مسرحية الشرقاوى: مأساة جميلة"
- فى كــــتابه : الثورة والأنب: سليمان الـحلبى ...نجاح ناقص وفشل جميل، عس ـــ عس
 ٣١٥ ــ ٣٢٥ ° عن مصرحية ألفريد فرج: سليمان الحلبي"
- (۲۹۰) انظر : لویس عسوض: دراسات فی آدینا الحدیث، مقال یوسف إدریس وفن الدراما، ص س ۱۲۳ سـ ۱۲۶ احیث برصد الدراما، ص س ص ۱۱۳ سـ ۱۲۶ انظر ص سـ ص ۱۲۳ سـ ۱۲۶ حیث برصد لویسس عسوض الخطاء" یوسف إدریس فی رسم بعض الشخصیات وتادیم بعض الحوادث.
 - (٢٩١) المرجع السابق، من ١٢١.
 - (٢٩٢) انظر المرجع السابق، ص ــ ص ١٢١ ــ ١٢٢.
 - (٢٩٣) لويس عوض: دراسات في أدينا الحديث، ص ١٢١.
 - (٢٩٤) المرجم المابق، ص ١٢١ ــ ١٢٢.
 - (٢٩٥) المرجع السابق، ص ... ص ١٢٧ ... ١٢٣.

- (٢٩٦) انظر : دراسات في أدبنا الحديث، من _ من ١٧٤ _ ١٢٥.
 - (٢٩٧) لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، ص ١١٩.
 - (۲۹۸) المرجع السابق، ص ۱۱۹.
 - (٢٩٩) المرجع السابق، ص ١٢٠.
 - (٣٠٠) نفس المرجع ص ١٩٩ ١٢٠ .
 - (٣٠١) در اسات في أدبنا الحديث، ص ١٢٠.
 - (٣٠٢) أهم المواضع التي كرر فيها مندور هذا المفهوم هي:
- مسرح توفيق الحكيم، ص ـ ص ١١٣ ـ ١١٤، في سياق حديثه عن المسرح الدهني والتجريدي.
- ... في المعسرح المصرى المعاصر، ص ــ ص ٤٤ ـــ ٥٠، من مقاله : وظائف المعرح بين الشعور واللاشعور، ص ــ ص ٤١ ـــ ٥٠.
 - (٣٠٣) مندور : في المسرح المصرى المعاصر من ــ من ٤٤ ــ ٥٠.
 - (٣٠٤) أمن المقالات التي بدا فيها ذلك المفهوم لدى طايمات :
- _ لماذا نذهب إلى دور التعثيل، مجلة الهلال، عدد مايو ١٩٤٥، ص _ ص ٢١٥ ______ _ ٢١٩ .
- _ وقفات فى تاريخ فن التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو _ يونيه ١٩٤٦، ص _ _ ص ٣٩٧ _ ٤٠٠.
 - (٣٠٥) طليمات : لماذ نذهب إلى دور التمثيل، ص ٢١٨.
- (٣٠٦) لنظر : عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب، ط ٤، مكتبة غريب ١٩٨٤، ص ٤٠.
- Emma Goldmann: The Social Significance of Modern drama, : انظر (۳۰۷) .Copyright by Applause Theatre Books Publichers .u.S. A. 1987.
 - حبث تبرز هذه الآليات في تحليلها لعدد من مسرحيات ليسن.
 - (٣٠٨) انظر . : Loewenthal :Literature and The image of Man ,Ibid P P 98 135.: انظر عدد المادة المدانة في تطيله للدراما الكلاسيكية الفرنسية.

_ النظام المقدم والأرم وليهما

Anatoly Lunacharsky. These on The prolems of Marxist Critisms : انظر (۲۰۹) trans by Y. Gaunisrkin .in dramatic THeory and Critisms ed .by bernard F. Durkore, America 1974. p - P 950 - 951.

GEORG LUKACS: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen (**1.*)
DRAMAS.DARMSTADT 1981. S 53.

GOLDMANN LUCIEN DER verborgene GOTT "SURKAMP: (٣١١)

FRANKFHRT am MAIN 1983

(٣١٧) مسيتم تحليل مفاهيم هؤلاء النقاد للشكل عند درس ماهية المسرح في الفصل الثاني.

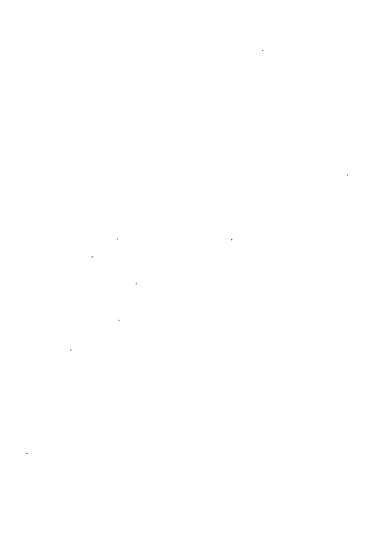
LUKACS: E.B.D, S 10. (T)T)

LUKACS: E.B.D, S 10. (1) (

(٣١٥) وانظر أيضا: GOLDMANN: EBD S S 467. S S 468 469

Diana Lurenz : The Sociology of Literature , london 1974, P4. : انظر (٣١٦)





وقتضى تطيل خطاب أولئك النقلا حول ماهية المسرح في شموايتها النظر البيها من منظورين متعاقبين، متجادلين هما: أساس الماهية الذي يفصح عن علاقة المسرح بمصدره "الاجتماعي"، ثم الماهية الجمالية المسرح من حيث هو فن أو نوع أدبي، ويفضى تحديد هذين المنظورين إلى بيان العناصر الجمالية الأساسية المشكلة المسرح في خطاب هدؤلاء النقاد، والكشف عن التجاولت الاجتماعية المختلفة فيها.

(1)

إن الأساس الذي يتحد المسرح / الأدب / الفن - على ضوئه - إدى نقاد الاتجاه الاجتماعي يتمثل في صانته بأصل سابق عليه ومعدد له. وإذا كان هذا الأصل أحد حُدُّد لديهم بأنه المجتمع – على خلاف بين الوضعيين و المار كسيين الأولييسن في فهمسه وحُدّه - فإنه قد اقترن في نتاجهم النقدي بأصول أخرى ذات تسميات أخرى وهي: الحياة، والعصر، والبيئة، والواقع، ثم الحضارة. ولما كان كل أصل من هذه الأصول ذا معنى مختلف عن معنى "المجتمع"، فإن هذا يشير --على مستوى بنية الخطاب - إلى تعدّد الأصول التي كان نقاد هذا الاتجاه يربطون المسرح بها. ومع هذا فإن ثمة تدلخلاً دلالياً بين مصطلح المجتمع ومعظم هذه المصطلحات ينصب على جانب أو أكثر من جوانب كل منهما؛ فمصطلح الحياة اللذي استخدمه لويس عوض و مندور يتضمن - لديهما - دلالة أشمل من دلالة المجلتمع، والاسليما في إيراز الجوانب المعنوية؛ فمندور يؤكد على شمولية معنى الحياة؛ إذ إقد يمند معناها إلى ما وراه العالم المحسوس من مجردات، كما أن مداول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير، بل ما يحيط بثك الحياة من معضلات ومشاكل، كالقوى الإلهية، وأو انين الطبيعة الجيرية، وإطاري الزمان والمكان، وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف](١). ومع هذا فإن مصطلح "الحياة" يتصل بمصطلح "المجتمع" في تأكيدهما على الأبعاد المانية لجماعة بشرية محددة.

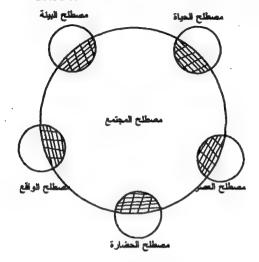
وأسا مصبطلح "المصر" فهو ينصرف - في كثير من استخداماته - إلى تحديد فترة ما على أسلس زمنى، وعلى أساس الخصائص الفكرية والثقافية البارزة فيها كما يتضمح في مصبطلحات من قبيل: عصر التنوير، والمصر الذهبي، وعصر النهضة وغيرها("). ولكنه - مع هذا - يلتقى مع مصطلح "المجتمع" في التحديد الزماني والمكانى ابشر أو تكوينات وبني لجتماعية.

ونتسبدى علاقه التداخل الدلالى النسبى بين مصطلحى "المجتمع" و "البيئة" أبضساً؛ فسإذا كسانت "البيئة" تتعدد مفاهيمها فإن من بينهما البيئة الاجتماعية، أى [المجستمع وما يسوده من عادات وتقاليد ونظم]^(٢). ولعل هذا ما يفسر تركيز بعض المفاهيم المثالية للمجتمع على جانب النظم والثقافة الخاصمة بجماعة محددة^(٤).

ويتحقق التداخل الدلالى النسبى بين مصطلح "المجتمع" ومصطلح "الحصارة" أيضاء فإذا كان مصطلح الحضارة برنبط - في معظم استخداماته - بالدلالة على الجوانسب المعنوية أو التقافية، - فإنه - مع هذا لا يفقد صلته بمصطلح المجتمع؛ فالحصارة - هى - مسن حيث هى ظاهرة - نستاج لجتماعى واضح تبدعه المجتمعات البشرية، ولهذا يبدو هذا المصطلح - في كثير من استخداماته - دالاً على الظواهر الاجتماعية والتقافية "المتطورة" - إلى حد ما - لجماعة ما(-).

وأمسا مصبطلح "الواقع" فيشير - فى دلالته العامة - إلى الوجود المادى لسلطواهر، ولا يستحقق هذا الوجود إلا فى إطار الطبيعة والمجتمع، وبناك يتداخل هذا المصطلح مع مصطلح "الواقعية" ادى كسنير مسن نفاد هذا الاتجاء يرتبط باستقاء الأديب مادة عمله الفنى من مجتمعه مباشرة (١٠). وإن كان مصطلح "الواقع" قد أصبح لدى بعض النقاد الماركسيين - فى المسبعينيات - دالاً عسلى العالمين الطبيعى والاجتماعى، وبذلك أصبح بديلاً عن مصطلح المجتمع (١/).

ويمكسن توضيح علاقسات التدلخل النسبى بين مصطلح "المجتمع" وتلك المصطلحات الأخرى على النحو التالي ...



ورغسم نلك السندلخل السدلالي النسبي بين مصطلح "المجتمع" من ناحية ومصلطلحات "المجتمع" من ناحية ومصلطلحات "لعصرر" و "البيئة" و"الحضارة" و "الواقع" من ناحية أخرى - فإن هذه المجموعة الأخيرة من المصطلحات تشترك معا في كونها تركز على الجوانب الفكرية أو الثقافية أو المعتوية المسهمة في حدّ كل منها، مما يشير إلى الغموض النسبي لكل منها حيث لا تقصح عن قوى وصراع حقيقيين واذلك توصف بأنها مصطلحات مثالية (أ).

ومــن الواضــح أن ذلــك الــدَدخل الدلالي النمبي بين مصطلح المجتمع والمصطلحات الأخرى المشار إليها هو الذي يفسر تواتر هذه المصطلحات ليس فقــط في مجمــل النــتاج الــنقدي الذي قدمه هؤلاء النقاد جميعاً، بل - وهذه هي

لظاهرة الدالة في ترابطها مع ظواهر أخرى على البنية العميقة لذلك الخطلب -
كانت هذه المصطلحات أو بعضها يتواتر في نتاج الذاك الواحد في مرحلة واحدة
و مرحلتين مختلفتين؛ فإن كان مصطلح "الحياة "قد تواتر بدرجات متفاوتة في نقد
ما الأربعيسيالت!(أ)، بينما أصبح "المجتمع" هو الأصل المقدم منذ منتصف
الخمسينيات، فإن هذا لا ينفي ورود أصل "الحياة" في الفترة ذاتها؛ فحين يرصد
المسنور تطور المسرح من البونان إلى المسرح الحديث فإنه يصل إلى تقرير أنه
[هكذا انستهي الأنب التمثيلي إلى أن يصبح مرآة حقيقية لحياة الشعوب بمآسيها
ومهازلها](١٠). وبيانما توقف مندور - في مواضع مختلفة من كتاباته النقدية -
في بعض عناصر صياعتها - بالموامل أو المؤثرات الاجتماعية المختلفة(١٠) فإنه
كان أيضا يسراوح دلاليا بين "المجتمع والحياة"من منظور يلح على أن درس
لتغيرات الفنية إيوضع حتمية ارتباط الأنب بالحياة العامة وتطوره وفقاً لتطورها،
أراد الأنباء أم لم يريدوا، فالمجتمع إشعاعات ظاهرة وخفية لابد أن تخترق وجدان
الأدب وعقله ، وأن تؤثر فيه وترجهه شعورياً ولا شعورياً(١٠).

ولا يختسلف لويس عوض عن مندور في اعتباره أصل "المجتمع" و " أصل العصر" في الأربعينيات، ثم جمعه بينهما وبين أصل "الحياة" وأصول أخرى أكثر مثالية "مثل الشخصية" و "الفكر "(١٦).

ولا بكاد يختلف العالم عن مندور و لويس عوض في جمعه بين أكثر من مصلطلح من هذه المصطلحات، بل إنه أحياناً كان يجمع بين مصطلحين مختلفين ليس في فقرة واحدة فقط بل في سطر واحد أيضاً؛ من ذلك حين رأى أن مظاهر الوحدة والمائميز بيان الأنب والفائل إلى أساس واحد هو أن الأنب والفن تعبيران عن الحياة وبناءان علويان أحركة المجتمع البشرى الهذاء ألى المجتمع البشرى الهذاء الله علويان أحركة المجتمع البشرى الهذاء الله المجتمع البشرى الهذاء الله علويان أحركة المجتمع البشرى الهذاء الله المجتمع البشرى الهذاء الله المجتمع البشرى الهذاء الله علويان أحركة المجتمع البشرى الهذاء الله المجتمع البشرى المجتمع البشرى الله المجتمع البشرى المجتمع البشرى الهذاء المجتمع البشرى المحتمد المحتم

يتبدى - إذن - أن خطاب هؤلاء النقلا في تحديده لأساس ماهية المسرح إنما كان يستند إلى أصل فكرى وجمالي عام يقوم على اعتبار المجتمع أو بدائله الدلالية أصلاً، سابقاً، متقدماً، من حيث الوجود، بينما يعد المسرح / الأدب / الغن صدورة من ذلك الأصل. والعلاقة بين هذا الأصل / هذه الأصول / وبين الصورة المنمكسة عنه أو عنها هي علاقة بين المرآة والصورة المنعكسة عنها؛ إذ إن فهم المسل الغني / الأببي / المسرح إيوصفه صورة لاحقة الأصل سابق عليه ومغاير السه، هو الجزر الدلالي المشترك بين نظريات متعددة، أو هو النواة المركزية التي تتبثق منها فروع دلالية متغايرة، في كل نظرية على حدة، وتختلف كل نظرية عن غيرها، خارج هذا الجذر المشترك، وبجداً عن هذه النواة المركزية، من حيث فهم السنظرية نفسها أو تحديدها للأصل السابق على العمل الأدبي من ناحية، والزاوية التي تولجه به المرآة موضوعها، أو الكيفية التي يوازي بها الأدب هذا الأصل من ناحية أخرى] (١٠٠).

إن النظر إلى المسرح -- في خطاب هؤلاه النقاد - بوصفه صورة عن أمل سابق عليه (المجتمع أو بداتله الدلالية المختلفة بما تشترك فيه من دلالة نسبية مع المجتمع) يشير إلى أن منتجى هذا الخطاب برون ماهية المسرح ماهية المسرح ماهية المسرح ماهية بالأساس. ولكن العلاقة بين الأصل والصورة قد تؤدى إلى تصور أن هذه الصورة هي مجرد نسخة من ذلك الأصل، أو أن المرآة مجرد عاكس سلبى لنلك الأصل الذي تعكسه، ولكن وعي منتجى هذا الخطاب - نظرياً - بالمنزلق الذي يمكن أن يؤدى إليه هذا التصور، هو الذي أدّاهم إلى تكرار الإلحاح على جمالية المسرح - في علاقته بأصله - إلحاجاً يتكرر بصور مختلفة في هذا الخطاب، ولدى أجياله نقاد المختلفة مما سيتبدى - بوضوح - في فقرات تالية. وإن كان من المهمم الإشارة إلى أن الصبغ المختلفة التي طرحها منتجو هذا الخطاب من واقعية، وواقعية اشتر لكية، وأنب أو ممسرح هادف، واشتر لكية فنية، وكناك الأدب/ المسرح في سبيل الحياة(١١) تتضمن - هذه الصبغ كلها - بخلاف المائي واضح في نثلك الصورة الأنب/ المسرح إوالا ما عثت هذه الصورة ألانب/ المسرح أو إلا ما عثت هذه الصورة ألانب/ المسرح أو إلا ما عثت هذه الصورة ألانب/ المسرح أو إلا ما عثت هذه الصورة فاأ.

(1/1)

أما كان خطاب هؤلاء النقاد قد جعل المسرح صورة مختلفة جماليا عن الأصل الذي تتبثق عنه، فإن هذه العلاقة كان تدفع منتجى هذا الخطاب إلى الإلحاح

على مبدأ جمالى آخر يؤكد - من نلعية - تحقق هذه العلاقة بين الصورة والأصل، ويكثف - من نلعية أخرى - عن ضرورة لختلاف الصورة أو تميزها عسن نلك الأصل. وهذا ما يبلوره مبدأ الإيهام الذي تتحد دلالته "الحرفية" - ادى مندور أبرز من صاغ هذا العبدأ دلخل هذا الاتجاه - بأن إللمه في الفن هو أن ... يوهمنا وينجح الكاتب في إيهامنا بأننا نشاهد واقع الحياة الفطى بحكم شدة العشابية بين ما يوضح المؤلف وبين واقع الحياة الفطية إلاا).

ويأتقى مندور فى فهمه لهذا المبدأ مع الصياعات الكلاسيكية له، والتى قرنت - بقسوة - بين تحقيق المصرح مهامه الأخلاقية والتطيمية والجمالية وبين الإلحاح عسلى الإيهسام الحاحاً وصل لدى "شابلان" إلى تأكيد أن [المشاهد ينبغى أن يُحمَل على الإيمان بما يراه و لا يشك في حقيقته] (١٨).

ويقدر ما كان هذا المبدأ يتجلى في كثير من جزئيات الماهية الجمالية الممسرح؛ مسئل الإلحاح على أن الفكرة التي يصوغها المسرح ينبغى أن تتم مسياغتها وققاً لمبدأ الإيهام، والتأكيد الواضع - لدى مندور في صياغته لمفهوم الستجربة على التقريق بين نمطين للخيال، أو غير ذلك من الجزئيات التي ستتضع بالتفسيل في الفقرات الستالية - فإن هذه التجليات تثبير إلى فاعلية مبدأ الإيهام وسريانه في كافة جوانب الماهية الجمالية الممسرح لدى منتجى هذا الخطاب فاعلية تقرب من فاعليته لدى الكلمبكيين الأوروبيين الذين كلنوا - في مناقشتهم لجوانب جمالية الممسرح التي تتلولوها مثل الحدث وطبيعته، ووحدة الزمن، والاحتمالية، والعلاقمة بيسن الشخصية المسرحية والواقع، وغيرها - ينطلقون من تقديم الإيهام بوصسفه الأساس الجمالي لكل هذه الجوانب، مع اتصاله - في الوقت ذاته - بمبدأ المشاكلة خاصة(١١).

وتقـــترن فاعـــلية الإيهـــام – فى بـــنية هذا الخطاب – بالإلحاح على مبدأ المشـــاكلة^(٢) وتكشـــف – فى الـــنهاية – عن أن تحقق المشاكلة هو سبيل تحقيق الإيهام الذى يفضى بدوره إلى اقتدار المسرح على أداء مهامه المختلفة .

(Y/Y/1)

إذا كسان الإيهسام مبدأ جوهرياً يقوم عليه المسرح الأرسطي، فإن المسرح الملحمي يقوم على أساس آخر مناقض، هو التغريب الذي يحد العنصر المهيمن في ذلك المسرح، ويتجلى في جوانسه المختلفة؛ فتشكيل النص جمالياً يستند إليه، وتحويسل السنص إلى عسرض يستند إليه أيضاً، والمهام الذي يريدها بريخت من مسرحه لا تستحقق إلا بواسطة التغريب، والأثر المراد إحداثه في الجماعة التي تتسلقي المحسرح المسلحمي يرتكن إلى هيمنة التغريب عليه، بل إن الأداء في ذلك المسسرح بُبتي على تحقق صورة من صور التغريب بين المودى والشخصية التي يوديها. اذا فإن مفهوم التغريب لدى بريشت ليس مجرد مفهوم جمالي أو فني، بل هـو مفهسوم مركزي، جمالي ولجتماعي في أن ولحد، دون فصل أو انفصال بين

وإذا كيان فهم نقياد الاتجاه للتغريب يمثل فهما للأساس الذي يقوم عليه الستجريب في مسرح بريشت، فإن فهم هذا الأساس بتجلى تجليات مختلفة في كافة الجوانسب المرتبطة بمسرح بريشت. ويبدو مندور أكثر نقاد الجيل الأول حديثًا عن التغريب" فقد تحدث عنه في مواضع مختلفة من نتاجه النقدي(٢١). وتكشف المقارنة بين هذه المواضع المختلفة عن أن فهم مندور له يقصره - من ناحية -علم الأداء، كما يربطه من ناحية أخرى بمهمة المسرح الملحمي كما يتصورها مندور. فمندور يؤكد أن [النورة في الأداء التمثيلي لم تظهر إلا في المسرح المسلحمي السذي خسرج نهائياً على مفهوم التمثيل كفن وجوهر، و ذلك بأخذه بما يسميه ابرتولد بريخت بالتغريب أو ضرورة اعتبار الممثل غريباً عن الدور الذي يقوم بــ بحيث لا ينبغي له أن يتقمصه أو يجاول أن يعيشه على نحو ما يقتضى المبدأ التقليدي التمثيل، ومثله كما قلنا مثل المحامي أو المدعى العام عندما يقدم أحدهما أدلمة الاتهام أو حجج البراءة](٢١). بينما يقرر مندور - في سياق تأكيده لاتساق الوسائل والأهداف في كل نمط مسرحي - أن "المؤلف الملحمي" [لا يريد أن يعسنمد على الإثارة العاطفية في استصدار حكم في القضية التي يعرضها بقدر ما يعتمد على الإقناع العقلي. والمسرحية الملحمية - على هذا الأساس - تشبه الاحتكام القضائي أمام المحافين المكونين في المسرح من جمهور المشاهدين، وإن

كــان المؤلــف المــلحمى يستخدم كما يستخدم المحامى البارع كل ما يستطيع من وســاتل لإالــناع المحــانين، واستمـــدار الحكم في القضية التي يريد أن يقدم بها الجمهور](۱۲).

وبقدر ما يكثف النصان - وغيرهما من نصوص مندور (٢٠)- عن تقديم مسندور فهما جرزئياً لمبدأ التغريب يقصره على الأداء ويربطه بمهمة المسرح المسلحمي التي فهمها مندور فهماً قضائياً (٢٠٠)- فإنه يشير إلى أن مندور لم يستطع تخديد ماهية الستغريب، ولا فهم الأصول الجمالية - تاريخياً - و ذلك ما قدمه بعض النقاد الغربيين المعاصرين لمندور؛ حيث أصل بعضهم "مصطلح" التغريب" تأصيلاً فنياً أو جمالياً يربطه بالاتجاهات الحديثة في المسرح و النقد الغربيين (٢٠).

ولقدد أنسار "العالم" إلى التغريب، في علاقته بمهمة المسرح الملحمي عند بريشت مما توقفنا عنده من قبل (٢٧) وأما أردش وشفيق - من نقاد الجيل الثالث - فقد كانا أكثر من اهتما بالتغريب؛ فقد وصفه أردش بأنه [العامل الأساسي في هذا المسرح] (٢٨)، شم تحدث عن الوسائل المستخدمة لتحقيقه (٢١)، وعن الوطايفة التي يوديها (٢٠)، غير أن شمة إصافة مهمة قدمها أردش تكشف عن الدور المزدوج الذي يوقفة التغريب؛ إذ يرى إن عوامل التغريب التي بيثها بريشت في مسرحه، والتي يدعو في كتاباته للإكثار منها، ضمان لكيد وذكي الوقوف بانفعال الممثل والمتغرج تبعاً لذلك عن عند حد معين، فإن عوامل التغريب أو التبعيد تشكل صدمات توقف حسركة الجهساز العاطفي ونتبه الذهن عند كليهما (٢١). ويبدو فهم أردش - رغم التقاقسه في بمحض الجوانب مع مندور - أكثر اتماعاً يدرك - إلى حد ما - دور السنغريب في علاقسته بالمستغرج والمؤدي أيضاً، وقد لا يختلف هذا الفهم - في عموميته - لا في محتواه الحقيقي عما قدمه بريشت أحياتاً (٢١). ولكن أردش - مع البريشتي، و تذلك لم يستوقف لحظة أمام الأصول الفلسفية والجمائية والاجتماعية المفهوم البريشة أو تحليله.

وربما كان شغيق أثرب نقاد هذا الاتجاه إلى تحديد ماهية التغريب، وذلك حيان أخذ يتناول جوانب منه في سياق تحديده مهمة المسرح الملحمي من نلحية،

وحديثه عن تأثير هذه المهمة على بنية النص والعرض الملحمي من ناحية ثانية، مما سيتبذى في هذا الفصل. وبيدو شفيق أكثر اقتراباً إلى تأسيس مفهوم التغريب حيسن يقيمه على نقض علاقة التماثل بين المتفرج والشخصية الدرامية (٢٦)؛ مما يكشف عن أن إدراكه أن تحطيم ثلك العلاقة هو المبيل المؤدى إلى تأسيس ماهية التغريب. ويتحقق ذلك التحطيم عند شفيق - من منظور وجوب تصوير الشخصية المسرحية بوصفها نمونجاً للإنسان الذي لا يعي ظروفه، ولا يصل أبدأ إلى إدر اك حقيقسة وضعمه في العالم أو في المجتمع، والوصول إلى تحقيق هذا الهدف، بشير شعفيق إلى أن الكاتب المسرحي يستخدم وسيلتين: تقديم الشخصية في مواقف مسنو الية يسدرك فيها المنفرج الظروف التي تؤثر في الشخصية وتشكلها، ويتمنى المشاهد أن يستنخل - فيما يُعْرَضُ أمامه - لينفع الشخصية إلى التخاذ الموقف السليم!؛ أي أن المشاهد يصل حينئذ [إلى لحظة توشك مشاعره على الاتفجار](٢٤). وحينئذ تبرز الوسيلة الثانية إذ إينقانا كاتب الدراما إلى المستوى الثاني: إلى نقيض انفعالاتنا، ففي نهاية كل موقف، بكفُّ التمثيل ليحلُّ محلَّه غفاءٌ من جوقة المنشدين أو أغـنية مفردة يؤديها مُعَن أو معنية، ومهمة الغذاء بالنسبة المتفرج تتحصر في تصيفية الفعالاتيه الستى تراكمت مع الموقف، إنها - لا السياق الدرامي - التي تمتص طاقته الاتفعالية، حتى إذا جاء الموقف التالي، استعاد المتفرج صفاء نفسه، وبالتالي استعداداته للحكم الموضوعي على ما يراه](٥٠).

وتُظْهر هذه النصوص أن شفيق كان - أقدر من غيره من نقاد هذا الاتجاه - على فهم كيفية تحقيق التغريب بواسطة بعض عناصر التشكيل الجمالي في المسرخ الملحمي، ويواسطة الربط بينه وبين الشخصية في الممسرح الملحمي، ويواسطة الربط بينه وبين الشخصية في الممسرح الملحمي وماهية المسرحي في علاقتهما بالمتلقى. كما يبدو شفيق - أقدر منهم - أيضاً على فهم العلاقة بين هذين التغريب والسرد؛ إذ إن فهم العلاقة بين هذين العنصرين يقود - في إطار الفهم الكلي لمسرح بريشت الملحمي ونظريته النقدية - إلى إدراك الماهية المائزة للمسرح الملحمي. فإذا كان مندور قد اكتفى بالقول إن المسرح المملحمي يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث (٢٠٠٠)، وهو فهم وصفى كانت له نتاتجه "السليبة" على مجمل تلقى مندور المسرح الملحمي - فإن

ثسفيق" قد أدرك بوضوح أن ثمة علاقة طردية بين تحقيق التغريب واستخدام السرد إذ يؤكد أن [القاعدة الأولى التى يضعها بريخت المسرحه هى أن يحل السرد مصل الدراما] (٢٠٠)، وذلك ما أشار إليه بريشت فى الجدول المشهور الذى فرق فيه بين الشكلين "الدرامى" و "الملحمى" والذى نشره فى ملاحظاته حول أويرا "صعود وستوط مدينة ماهوجانى" (١٩٣١ (٢٠٠). وبيدو أن شغيق – بذلك – قد فهم الأساس الجمالى التشكيلي الذى يقوم عليه التغريب، كما القرب – أيضاً – من فهم التغريب، ممن مسنطور علاقته بالمنقرج، ومن منظور أن تحقيقه فى العرض المسرحى لا يستوقف على صياغة النص فقط، بل تتدلخل فيه مختلف العناصر التشكيلية التي تسمم فى صدياغة العدرض المسرحى (٢٠٠). كما بيَّنَ شفيق – فى شرحه لأحد نصوص بريشت النقدية – أن تضخيم أفعال الشخصيات المسرحية – عن طريق المستركز على الإلياء – مع عرض هذه الأفعال على أنها وقعت فى الماضى سيؤدى إلى تحقيق التغريب، ومن ثم تأسيس مهمة المسرح الملحمى(٠٠).

وقد بيدو من قبيل التكرار القول إن "شفيق" كان أثرب نقاد هذا الاتجاه إلى فهم المستخدمة لتحقيقه، ومن حيث دوره في تحقيق مهمه المستخدمة التحقيقه، ومن حيث دوره في تحقيق مهمه المسرح الملحمي، ولكن قرن فهم شفيق بخطاب بريشت في "الأورجانون" ويخطاب بعض شراحه الماركميين ببين أن تلك الفهم قد قطع خطوات نحو أفكار بريشت، اكنه لم يستطع أن يمضى إلى نهاية الشوط؛ بمعنى أنه لم يدرك الأصول الفلسفية التغريب عند بريشت، والتي بتعود إلى "مصطلح الاغتراب" عند ماركم وإنجاز؛ إذ إن المسرح الملحمى - في علاقته بذلك المصطلح - وميلة لإظهار الاغتراب أو من شم جوهرية التغريب فيه لأشه وسيلة لمنفى ذلك الاغتراب. ومثل هذا المنظور قد قاد بريشت إلى طرح وتجريب افتراشات جديدة حول الإشارات والإيماءات في المسرح؛ حيث تؤخذ من الحياة الاجتماعية في زمن محده، عن بشر معينين، لأنها - الإشارات والإيماءات وتوى وظائف اجتماعية في تلك المياولات، ومن ثم فإن تغريبها على المسرح هو الخطوة الأولى القضاء على المسرح هو المواحدة الخطوة الأولى القضاء على المهرادة الإداك التغريب إلى الديات المناس على المسرح هو الرك المتغريب في شموايته حيات بريشت - حيث يستد التغريب إلى إدراك المواحدة التغريب إلى إدراك المتغريب إلى المواحدة التغريب إلى المواحدة التغريب إلى المواحدة التغريب إلى الراك المتغريب إلى المهم المقاعة على المهراء المهم المه

حسركية المجسمه والمسروط الاجستماعية بوصفها المتكليات يدركها الكاتب في تتأفضاتها المختلفة، وحيث يتوقف التغريب ووساتله على تصير الحدث الكلي الذي ينتظم النص المسرحي من خلال الوعي باهتمامات العصر (٢٠).

ومــن الواضــح أن عدم قدرة منتجى هذا الخطاب على أن يأسسوا مفهوم التغريب فى مسرح بريشت ونظريته النقدية، تأسيساً عميقاً قد أثر سلباً على إدراك خطابهم التجريب فى مسرح بريشت، وهذا ما سيندى فى فقرات ثالية .

$(\Upsilon/1)$

يتبدى شاغل تحديد الماهية الجمالية المسرح في خطاب هؤلاء النقاد في المستمامهم بتحديد العناصر الجمالية الجزئية التي تشكل هذه الماهية، ولا يبدو أن هذا الشاغل كان ينصب على العناصر الجمالية الكلية أملك الماهية مبوى فيما قدمه بعضهم من اجتهادات مختلفة حول الشكل والمضمون، واقد كانت هذه الاجتهادات الإطار العالم الذي تحرك فيه منتجو هذا الخطاب حتى من لم يتوقفوا أمام هذه المسالة. وإذا كان مسنور والعالم هما أكثر من اهتم بتناول مسألة الشكل والمضمون، فإن من المؤكد أن دورهما في سياق نقاد الاتجاء الاجتماعي هو الذي يفسر ذلك الاهتمام. وإذا يعد الكشف عن المفاهيم التي قشمها كل منهما كشفاً عن السير خلك الاهتمام. وإذا يعد الكشف عن المفاهيم التي قشمها كل منهما كشفاً عن السيرة الخطاب، وبين مصطلحان متواتران في المنتبة الخطاب، وبين مصطلحان متواتران في بين الخرى في بعض الدلالات، وبين مصطلحات أخرى متقاطعة أو مرتبطة معهما – بطريقة أو بأخرى في بعض التالية.

ويفضى تحليل السياقات المختلفة التى ورد فيها "المضمون" عند مندور والعالم إلى استنتاج مؤداه أنهما – ومن ثم منتجو هذا الخطاب الأخرون – يرون المصلحون مضلحوناً الجاتمانياً. وبينما يميل مندور دائماً إلى تقدم الأطروحات المتعميمية من مثل جعله المضمون [المادة الفكرية والماطفية التى يصبّها الفنان في موضدوعه]^[17]، فإن اجتماعية المضمون عنده تتبدى في دعوته الكاتب المصرى إلى أن يسلمد مضلمون / مضاهين أعماله من أحداث المجتمع المصرى أو مما

يجسرى فيه؛ لأن الأدب/ للمسرح - فيما يرى مندور - "مرآة للحياة " بجب أن يمكس إمفاهيم حياتنا وسلم قيمنا الجديدة ومواضع النظم أو التخلف فى التطور السريع الدذي يجتازه شعبنا (***). فتتجلى لجنماعية المضمون عند مندور إنن فى اجسماعية مصدده، وهسو مساعة لخرى عند نتاول مفهوم مندور المستجربة. بينما قدم العالم وأنيس صياغة أكثر نقة الاجتماعية المضمون تتبدى فى الستاكيد عسلى أن إمضسمون الأدب في جوهسره أحسدات تعكس مواقف ووقاتم الجسماعية](***). وأن الأدب/ المسسرح بناه ايصوغ واقعاً اجتماعياً (***)، وإن كان المسلم المطبقي الذي المسلم المطبقي الذي يجعل نلك المضمون مضموناً طبقياً وليس مجرد مضمون لجتماعي عام (***). وهذا ما يقسل مسن الحيثاعي عام (***). وهذا المامركسي، رغم استخدام العالم فيما بعد لمصطلح الانعكاس (***).

وإذا كان خطاب العالم ومندور قد جمع بين المضمون ومصطلحات أخرى المرع معلى المدادة و "الموضوع" مما أكثر عمومية في دلاتها على مادة الأدب / المسرح مثل المادة و "الموضوع" مما سيتضح في فقرات تالية – فإن مندور والعالم يختلفان في فهم كل منهما لمصطلح الشكل ديث الشكل؛ إذ يبدو مندور حريصاً على تقديم تعريف تعميمي لمصطلح الشكل حيث يكتسب لديه الدلالة على [القالب الفني العام أي هندسة بناء العمل الأدبى من جهة، واسلوب التعبير اللفوى من جهة أخرى]("أ). وبينما يشير هذا التعريف إلى الشكل في ذاته فإن نتاج مندور النقدى كان يلح على مصطلح آخر هو مصطلح الصياغة في ذاته فإن نتاج مندور النقدي كان يلح على العمليات التشكيلية المختلفة التي يقوم بها الكاتب أو الأدبيب انتشكيل مادته بغية توصيل مضمون محدد إلى المتلقى. أما العالم وأنيس في كتاب في الثقافة المصرية " – لمصطلحي الصورة الأدبية أحياناً – والصياغة بوصفها إعملية لتشكيل هذا المضمون ولير از عناصره وتتمية مقوماته]("). وربما كان خطاب العالم وأنيس أقدر على تحديد فعالية الصورة؛ سواء في قدرتها على ضميم عناصر العمل الأدبي أو الغني، أو في كونها نتاج العلاقات المختلفة داخل ضميم عناصر العمل الأدبي أو الغني، أو في كونها نتاج العلاقات المختلفة داخل ضميم عناصر العمل الأدبي أو الغني، أو في كونها نتاج العلاقات المختلفة داخل

العمل الفنى بين عناصر المختلفة، ومن هنا تكرار وصفهما لها بأنها إحركة متصلة فى قالب العمل الأدبى إ^(٥) أو أنها [الحركة النامية المتجهة فى داخل العمل الأدبى بين أحداثه الإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى حتى يتكامل بها البناء الأدبى (^{٥)}

ويبدو أن ثعبة تغيراً ملحوظاً في نقد العالم يتبدى في استخدمه لمصطلح الشكل في منتصف السكينيات حيث نقل المصطلح عن "رنست فيشر"⁽⁾، فحدً الشكل بأنه [هو ما به يتميز الشئ وتتحد قسماته]^(ع)، كما أنه إليس إلا تعبيراً عن حالة توازن في دلخل الشئ بين عناصره المتفاعلة]^(ه).

وليست للمفاهيم المختلفة التي طرحها مندور، والعالم، أو العالم وأنيس سوى مفاهيم تسمعي إلى تحديد الطبيعة الجداية للشكل - لاسيما عند العالم - دون أن تقسندر على الإمساك بتلك الطبيعة وحدها في صيغة ملموسة كتلك التي قدمها ويليامز؟ إذ أسس اجتماعية الشكل على كونه نتاجاً لعملية انصدالية اجتماعية بين المسبدع والمتلقي، ندور في حيز انصدالي مما يجعلها تتأثر بما يؤثر فيه من ناحية، ويبرز الطبيعة الله له الشكل من ناحية ثانية، إن في إيداعه أو تلقيه، ويفضى - من ناحية ثانية بين تلك العناصر(١٠٠).

(1/1)

إن كل خطاب نقدى ينطلق من حد الأدب / المسرح بأنه يستد - في ماهيته الجمالية - إلى شكل ومضمون لابد أن يواجه منتجوه السؤال عن العلاقة بين هذا وذك. وتفضي تصورات هؤلاء المنتجين عن العلاقة بين الشكل والمضمون، ليس انقط إلى تحديدهم نعمط هذه العلاقة، بل أيضاً إلى إنتاجهم عدداً من المقولات النقدية السبى تُوجّه هؤلاء المنتجين في عملواتهم النقدية. والمقولة الأولى التي أنتجها هذا الحملات هي مقولة ترى أسبقية المضمون على الشكل، وإذا كانت هذه المقولة قد تجالت بوضعوح في التطبيقات النقدية التي قدمها منتجو هذا الخطاب (٥٠) فإنها قد أفضيت - عملى مستوى صباغة مقولات الخطاب - إلى توليد مقولة مؤداها أن التغيير في المددة أو المضمون، وعلى هذا إراست المشكل بنع المامة، وإذا كان العالم قد نقل هذه المقولة عن "إرنست الشكل تابع المادة، المضمون، وعلى هذا

فيشر ((1°) فين "مندور أيضاً قد أنتجها قبل العالم بسنوات ((1°). وليس تكرار هذه المقولة سوى شاهد على تصور قار في بنية هذا الخطاب يتضمن أن صيغة العلاقة بيب المضمون المشهد و الشكل تقوم على تبعية ثانيهما الأولهما؛ مما يشير - ابتداء - إلى أن هذا الخطاب يفصل منتجوه بين الشكل والمضمون، مما أفضى إلى توليد مقولة أخرى: مقولة تثبت الشكل وتخلع على المضمون صفات "التغير" و "المحركة" و "المروية" أيضاً، وإذا كان العالم قد تبنى هذه المقولة - نقلاً عن "إينست فيشر" - فانها قد تجلّت في تحديده أن [الشكل تعبير دائم عن حالة استقرار .. وهو دائماً المستقرار نعبى (........) بل إن الشكل أميل دائماً إلى الاستقرار والمحافظة. أما المادة فمن طبيعتها الحركة والتغير إ(١٠).

ويقدر ما كانت هذه المقولة تؤكد - على مميتوى بنية هذا الخطاب - الفصل بين الشكل والمضمون، فإنها قد أدت - من ناحية ثانية - إلى توليد مقولة أخرى حاكمة مؤداها أن الشكل القديم يمكن أن يعبر عن مضمون جديد (١٦٠). وقد أفضت هاتان المقولتان - على مميتوى بنية الخطاب - إلى اهتمام نقاد هذا الاتجاه بإبراز العناصر الجمالية المعارضة، الجزئية، في المميرح، دون محاولة التريث لاكتشاف المغايرة التي ينطوى عليها أي عنصر جمالي - كالصراع أو الشخصية مثلاً - في كل نستاج إبداعي، وليس فقط لدى اتجاه ولحد، وهذا ما سيتضح بتفصيل في فقر ات تالية.

وليست التبعية - بما يرتبط بها من مقولات وما يترتب عليها من نتاتج - هي نمسط العلاقة الوحيد بين الشكل والمضمون لدى منتجى هذا الخطاب، بل ثمة نمط العلاقة الوحيد بين الشكل والمضمون لدى منتجى هذا الخطاب، بل ثمة نمطاً أخسر هو الأكثر شيوعاً في هذا الخطاب هو نمط "الوحدة" التي تمثل مبدأ أساسياً يتطلسه هسؤلاء النقاف في الأتواع الأدبية المختلفة، مما يؤكد شموليته في خطابهم. ويبدو الإلحاح على الوحدة واضحاً في بيئانات العالم وأنيس في "في الثقافة المصسرية" حيث يقطعان بأنهما يؤكدان إما بين الصورة والمادة من تفاعل وتداخل وتشابك بدونه لا يقوم العمل الأدبي، ولا تتحقق له وحدة [⁽¹⁷⁾)، ثم يصفان هذه الوحدة في سياق آخر بأنها [تركيب عضوى يتألف من عمليات بناتية ، تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً إلى العالم وأنيس يلحان على فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً إلى الماكم وأنيس يلحان على

تلك الوحدة من منظور وظيفة الصورة في المعل الأدبي/ الفي، فقد كان متسقاً مع هـذا الإلحـاح أن نقترن هذه "الوحدة " لديهما بصفات ست مختلفة هي : التداخل، التقاعل، الذرابط التكامل، الاتساق، والتأثر مواء بين الصياغة والمضمون أو بين الصدورة والمادة (١٠٠)، ورغم هذا فقد تبدى من تطيل فهمهما الوحدة العضوية بأنه يقوم على أساس تعييري/ رومانسي (١٦).

وبيسنما ألحُ مندور على أن مبدأ الوحدة أصل من الأصول الجمالية للدراما في أشكالها البتاريخية المختلفة، فإن خطابه النقدي إنما كان ينطلق من تصورين مختـ افين اذلك المبدأ، فثمة تصور عام، فضفاض، أقامه مندور على أساس علاقة المجاورة بين المضمون من تاحية، والعناصر الجزئية للشكل من ناحية ثانية. وإذا كسان مستدور قد جعل ثلك الوحدة نتاجاً لـ [تركيب كل هذه العناصر بعضها مع بعض (٢٧)، فإنه لم يستطم الكثيف عن كيفية تحقق مثل هذه الوحدة، وقد تدعم ذلك بالكيفيــة الــتى صــاغ بهـا تصوره ذاك، والذي الدمه في إطار تناوله لــ "البناء السدر امي" حيست يقرر أن الكاتب المسرحي أبعد أن يشعر أنه قد توفرت لديه كل هذه العناصير الأولية الأساسية من قصة وتجربة إلى هدف، إلى شخصيات إلى مسراع، يستطيع أن يولسد المسركة الدرامية القوية – بأخذ في تركيب كل هذه العناصير بعضها إلى بعض ليبني مسرحيته. وهذا يظهر العنصر الخامس البالغ الأهمية بالنسبة للمسرحية وهو عنصر البناء الدرامي (١٨). ومن الواضح أن التنقيق في صدياغة مندور يكشف - فضلاً عن علاقة المجاورة بين العناصر المختسلفة - عسن المساواة بين الوحدة وبين مختلف العناصر الجزئية التي تنهض عبليها، مما يكشف عن أن تصور مندور القار للوحدة هو "مجرد تجميع" للعناصر الجزئية، وليس إعادة تركيب جدلي يكتسب فيه كل عنصر فاعلية جديدة من علاقته بالكل، في الوقت الذي لايتخلى فيه ذلك العنصر عن هويته. إن الوحدة عند مندور تنط إلى مجرد تحصيل للعناصر الجزئية الأساسية في الشكل المسرحي.

وثمانة تصوراً آخر الوحدة في المسرح صاغه مندور صياغة أكثر تحديداً. ينهض على تقديم مندور المنصر الحدث في الدراما، وينص هذا التصور عنده على إضارورة قيام المسارحية على بناء هندسي موحد لا يتسع لمشاهد غريبة عن موضوعها أو شخصيات مقدمة عليها يمكن حقها دون أن تتأثر المسرحية [¹¹¹]. ولما كان مندور بتقديمه عنصر الحدث - من حيث فعاليته في تحقيق الوحدة في المسرحية - قد تأشر بأرسطو، فقد كان خطابه متسقاً في إعادته إنتاج الفهم الأرسطي و الكلاميكي لتلك الوحدة (¹⁷).

ويبدؤ هذا التصور الثانى فاعلاً فى نقد مندور للأدواع الأدبية الأخرى؛ فإذا كان يدعسو إليها – الوحدة – فى الأنواع الأدبية الموضوعية، فإنه كان يرى أنها يمكن أن تتحقق أيضاً في الشعر الغنائى إذا قام على خامة درامية، وحينئذ يقرن مندور هذه الوحدة بصفة العضوية (٢٠١).

" " والمسا كان "الموضوع مصطلحاً بديلاً عن مصطلح "الحدث" لدى مندور وبعض نقاد هذا الاتجاه من ناحية - وهذا سيتبدى في فقرة تالية - وكان المضمون أو الهسدف هو المقدم عنده وعند نقاد هذا الاتجاه، من ناحية أخرى، فقد كان متسقاً مصع هذا وذلك أن يقرن مندور الوحدة - في بعض المياقات - بسريان "هدف واحد" أو "فكرة واحدة" في عمل فني يقوم على موضوع مكون من روافد مختلفة (١٧٠)

إن درس صبيغ العلاقة بين الشكل والمضمون ادى منتجى هذا الخطاب قد كشفت عن سيادة إما فهم تعبيرى، أو فهم كلاسيكى، أو فهم قاتم على المجاورة، ولحم يستطع منتجو هذا الخطاب إلا مرة ولحدة فقط(*) – فيما بين أيدينا من نصوصهم – أن يقتربوا من إدراك العلاقة الجدلية الحقيقية بين الشكل والمضمون، ويبدو أن هذا "الإخفاق" مصدره العميق أن منتجى هذا الخطاب حين تعاملوا مع مسألة الشكل والمضمون لم يستطيعوا تحقيق الأصول الفلمفية والجمالية لها، وإنما اكتفوا – في معظم الأحيان – بالتوصيف أو تقنيم الصياغات العامة، وحتى حين استطاع أحدهم (الشوباشي) أن يحدد الأصبول الفلمفية للعلاقة بين الشكل والمضمون (**) فإنه لم يفد منه في تطبيقاته النقدية (***). و بذا لم يكن من الممكن إرساء هذه الأصبول الفلمنية في خطاب هؤلاء النقاد. ورخم أن مقولة تقديم المضمون – السائدة في خطاب هؤلاء النقاد – قد تشي بانتماتهم إلى التراث المنجيعية، فإن هيجل قد استطاع أن يحدد العلاقة الجداية بين الشكل والمضمون مما قاد أتباعه –فيما بعد إلى تقديم ما يمميه "بيتر ستوندى" الجماليات التاريخية (***)

وقد تحولت مقولة للعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون عند لوكاتس إلى مقولة كاشفة عن ذلك الجدل الذي يتم عبر التحول المتبادل بين هذين الطرفين، مما يجعل المضمون شكلاً، والشكل مضموناً. مع ربطه بين كل من الشكل والمضمون وبين مقولية الكلية من حيث هي مقولة جمالية تهيمن على العمل الفني عنده، والقدرة – من ناحية أخرى – على إدراك أن العلاقة بين الشكل والمضمون – من حيث هما مفيومان كليان – إنما تتحدد على أساس تطور المجتمعات (١٠٠).

وإذا كسان نقاد هذا الاتجاه لم يستطيعوا تقديم صياعات نقدية شاملة سواء للشكل أو للمضامون أو للعاقة بينهما، وإنما انصب خطابهم - كما سيتضاح بالتفصيل في فقرات الاحقة - على نتاول بعض العناصر الجزئية، فربما يرجع الساب الجزئي في ذلك إلى أن طرح ممالة الشكل والمضمون والعلاقة بينهما في مسياق هدذا النقد، قد تم - أساساً - في إطار المعركة النقدية التي خاضها العالم ومؤيدوه ضد جيل طه حدين والعقاد؛ وإذا كانت هذه المعركة التي خاضها العالم قصيرة، فإن المشكل الأساسي الذي دارت حول كان هو مهمة الأدب أساساً، وإذا كان الاهتمام بالماهوة لذي كثيراً من الاهتمام بأمر المهمة. وبعد انتهاء هذه المعركة - والذي بدأت بعده بقليل بدليات التكثر في إنتاج العروض المسرحية - المعركة - والذي بدأت بعده بقليل بدليات التكثر في إنتاج العروض المسرحية للم يتوجه جهد هؤلاء النقاد نحو تأسيس المفاهيم النقدية التي يستند إليها خطابهم، بل اتجهوا - بقوة - نحو النقد التطبيقي الذي يتابع العروض المسرحية، ويقترن لمناسر الجزئية، وقد كان المضمون هو أكثر المناصر دائماً بالتركيز على بعض العناصر الجزئية، وقد كان المضمون هو أكثر المناصر القرته التي نقتهم - لأسباب ستتضح في فقرات الحقة - حتى أن مندور قد قرن البحث عن المضامين الجديدة، في مقابل قرنه بين عصور "الاتحالط" وبين البحث عن المضامين الجديدة، في مقابل قرنه بين عصور "الاهتمام بها".

(Y)

كان "المضمون يحل - في بنية الخطاب لدى هؤلاء النقاد - محل الهدف فوكتسب دلالة شمولية قَلُ أن تكتسبها معظم البدائل الدلالية الأخرى التي استخدمها منستجو هذا الخطاب لتحل محله أو لتقيد دلالته أو لتقوم بالتركيز على عنصر من المناصر الـتى يضعها - هـولاء المنتجون - ضمن المضمون، ولقد تحدث المصطلحات المختلفة المتقاطعة مع المضمون أو المتداخلة معه أو البديلة عنه، واختلفت دلالاتها - من حيث الاتساع أو الضيق - كما لختلفت أيضاً من حيث درجة تواترها في هذا الخطاب، وهذه المصطلحات هي: الفكر، الفكرة، التجرية، السرويا، المادة، الموضوع، المقدمة المنطقية، ثم المفهوم والنظرية، وقد ارتبط ورود بعصض هذه المصطلحات - في معار الخطاب - بالآليات النقدية المختلفة المتم المستخدمها هـولاء النقد لإثبات كيفية تحقيق المصرح أو عدم تحقيقة المهام الاجتماعية المناطة به (١٠٠٠). ولعل درمن أهم هذه المصطلحات من حيث تواترها في هذا الخطاب أن يكون مقدمة نحو تصير ظاهرة التعدد الدلالي هذه، ودلالتها - من بعض الوجوء - على طبيعة الخطاب الذي أنتجه هؤلاء النقاد .

(1/٢)

لكان مصطلح الفكرة أن يكون أكثر بدائل المضمون الدلالية تواتراً في هذا الخطاب، وقد يكفي التتليل على هذا مراجعة بعض النتاجات النقدية التي قدمها نقاد ينستمون إلى أجيال مختلفة من هذا الاتجاه – بتياريه – حيث يتبدى البحث عن الفكرة التي تقدمها هذه الممسرحية أو تلك، أو يصوغها هذا الكاتب أو ذاك (٢٠٠). مما الفكرة التي تقدمها هذه الممسرحية أو تلك الخطاب، ومع ذلك التواتر الواضح لمصطلح "الفكرة" فإن من الغريب أن يندر اهتمام منتجى هذا الخطاب بتحديد مفهوم "الفكرة" فإن من الغريب أن يندر اهتمام منتجى هذا الخطاب اهتمام بتقديم بعض بل يتبدى – في السياقات النقدية المختلفة – في هذا الخطاب اهتمام بتقديم بعض ملاحم "الفكرة" كمصطلح — إنما مناسم الفكرة" أو خصائصها، ويكثف تتبمها عن أن "الفكرة" كمصطلح — إنما تشير إلى التصور العقلي الذي بيثه المولف المسرحي في عمله، ويبني على أساسه نك العمل/ النص، ويستطيع الناقد أن يوجز ذلك العمل حين يقتدر على اختزاله أو نفي مجموعة تلخيصه في "فكرة" محددة أي؛ عبارة واضحة المعنى، ومقتلته، أو في مجموعة من الأفكار.

ولما كان هؤلاء النقاد ينطلقون في حَدَّهم ماهية المسرح من علاقه بالمجسم - أو بدائله الدلالية كالحياة - فإن بعض منطلقات موقفهم من "الفكرة"

إنما يتحدد من خلال علاقة تلك "الفكرة" بالحياة، ومن هنا رفض أن يكون الأنب / الممسرح صياغة لفكرة مجردة لأن [الفكرة المجردة لا وجود لها في نفوسنا، بل إن كل فكرة مهما تبدو بعيدة الصلة بالواقع المادى لابد أن تتبع في حقيقتها من ذلك الواقع](^^. وهذا ما يضر رفض كثير من هؤلاء النقاد ما يسمى "المسرح الذهني" عند توفيق الحكيم(^^).

ويبدو الإلحاح على رفض "لفكرة" المجردة سبيلاً لتدعيم علاقة "الفكرة" بالحياة، ويستأكد ذلك التدعيم بالدعوة إلى أن الفكرة يجب ألا [تتناقص مع الحياة تناقضاً شديداً](١٨٨).

إن الفكرة بجب أن تتبع من موقف خاص من الحياة، وفي الإلحاح على خصوصية هذا الموقف استجابة واضحة – من ناحية – لذلك المبدأ الذي أصله مندور في هذا الخطاب – مبكراً – من أن الأنب يتعامل مع "النسبي" و "لخاص"، بينما للخطم مع "العام" و "المشترك"، كما أن هذا الإلحاح – برتبط من ناحية ثانية – بكيفيات الصياغة التي تقضى – في نهاية الأمر – إلى اقتدار النص المسرحي على تحقيق مهمته، من أكثر من زاوية، فخصوصية الموقف سببل ألي تحديد الشخصية المسرحية – ومن ثم الإقناع المتلقى بها؛ إذ إن الفكرة المحدودة أيموقف خاص بثير انفعالات عند الشخصية تحكم على الحياة والأشياء من خلاله والقسارئ يدرك هذه الفكرة على أنها وليدة ذلك الانفعال الموقت عند الشخصية فلا يتخذ منها مبدأ عامة إذا اعتمد عليها الكاتب في نصبه المسرحي؛ إذ إن [الأفكار العامة لا تكفي في العمل الفني على الإطلاق] (ما). ووجودها في العمل الفني على القائم المترحي يصيبه "بالاختلال" أو "التخلك"، ويُضعف – من ثم – قدرته على إقناع المتلقي (١٠).

إن علاقة الفكرة بالحياة أو بمنطق الحياة لا تنفصل - ادى منتجى هذا الخطاب - عن كون الأدب / المسرح صياغة جمالية ألله " ماء صياغة تمنتد إلى مبدأ الإيهام بالواقع لتؤدى إلى إقناع المتلقى. وتتبدى هذه العلاقة - لدى منتجى هذا الخطاب - فى أكثر من جانب؛ فلا يرفض مندور - مثلاً - أن يبنى الكاتب مسرحيته على فكرة أو فرض خيالى أو معجزة، بل عليه (الكاتب) بعد إساته ذلك

الفسرض / الفكسرة ألا يخرج عن "منطق الحياة" الدقيق، إذ إن الخروج على هذا السنطق قرين "تخلفل البناء الفنى" الذي يعنى - في بعض استخداماته لدى ملاور - عدم الإيهام بستوليد الأحداث من بعضها البعض، مما يغضى إلى عدم إقاع المتسلقيق". وتتجلى هذه العلاقة أيضاً في رفض ملاور أن تُبتى الممسرحية على المتالقية تفسترض فرضاً سخيفاً غير مقنع لتبنى عليه الأحكام، وهي المغالطة التي يسميها المناطقة المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنمة الهالفية المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنمة الهالفية المحاجة بالقضايا المسرحية على مغالطة منطقية فإنها نتسم حينذ - بسلبيات متعدة تتجلى في الشخصيات، وعدم تحدد أبعاد الشخصيات، واقتعال الحوار وتتفاعل هذه السلبيات معالة المنابقة المحاجة الذي لا يثمر - بدوره - سوى عدم الإلقاع في المضمون (١٠٨)، مما ينفي عن المسرحية أن تكون هادفة.

وفى مقابل ذلك كان مندور يتقبل نقيض المغالطة المنطقية؛ فقد تقصف الأحداث بالطابع الذهنى أو التجريدى، ومع ذلك تتقبل إذا استطاع الذاقد أن يثبت أن فكرة المسرحية تتضمن احتمالات ممكنة الحدوث(١٠).

(Y/Y)

إذا كسان اهستمام منتجى هذا الخطاب بـ "الفكرة" قد تبدى متواتراً لديهم، فلم مثل هذا التواتر أن يكون كاشفاً عن تصور صمنى فى هذا الخطاب بسئل فى أن إمسساك السناقد بمنصر أقرب إلى التجريد والعمومية من ناحية، و التحدد والانفسلاق فى بنيسته اللغوية والمنطقية من ناحية ثانية - يؤدى إلى تحقيق مهام مختلفة فى العملية النقدية؛ فتحديد الفكرة هو - من جانب - أداة يتوسل الناقد بعمد إمساكه بها - إلى الكشف عن كيفية صباغة المسرحية، كلما كان ذلك الكشف ممكناً. وهو أيضاً - من جانب ثان - وسيلة تقويم الناقد فى توجيه المتلقى/ القارى وجهسة محسدة، وهو كذلك - من جانب ثالث - وسيلة لقويم الكانب ولمل تحدد المهام النقدية المختلفة التى تقوم بها "الفكرة" فى العمليات النقدية لدى منتجى هـذا الخطاب، هو الذى يفع بعضهم - فى بداية الستينيات - إلى تبنى مصطلح

آخر يتقاطع - في دلالته - مع مصطلح الفكرة، وهو مصطلح "المقدة المنطقية". ومسن الواضح أن مثل هذا التبني يرتد إلى أن الصائغ الأصلي المصطلح " لايوس الهجري (^(*) قدد صاغه صباغة "منطقية " واضحة ومخددة إلى حد كبير. واقد أفاد مسنور مسن هذا المصطلح، بينما تبناه النقاش في بعض كتاباته، فكان أكثر من متدور استخداماً له، رغم تصريحهما المباشر بمصدر هذا المصطلح اديهما (⁽¹¹⁾.

وقد حَدُّ النقاش المقدمة المنطقية - نقلاً عن ايجرى - بأنها [هي الفكرة الرئيسية أو القضية الذي من أجلها كتب الموقف مسرحيته](١٢)، ثم أكمل هذا الحد بالستأكيد على أن المقدمة المنطقية [هي فكرة تدل الكاتب الممسرحي على طريقه وتوجهه إليه، إنها نقطة الارتكاز في الدائرة الممسرحية (١٢)، وإذا كان النقاش قد قرن بين تحقق هذه المقدمة المنطقية وبين كمال الممسرحية (١٤)، فإنه كان يعيد تأكيد إيجسرى على أنه [لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكرين](١٥).

ولقد جمل النقاش من وجود هذه المقدمة المنطقية مبدأ نقدياً عاماً يسرى على الأعمال والاتجاهات الفنية المختلفة؛ إذ إن المقدمة المنطقية عنده [حقيقة ثابتة في كل مدارس المسرح، حتى المدارس التي نقول عنها أنها تعتمد على اللاشعور أو الاتجاهات السريالية في المسرح مثل "بيكيت أو "يونسكو" وغيرهما" إأاً. ولقد كلان المنقاش في تعميمه لذلك المبدأ يلتقي مع "ليجرى" الذي قام بتحليل نماذج مسرحية مختلفة، لكتاب من عصور متعددة ليثبت حتمية وجود المقدمة المنطقية في المسرحية، وإن كان على المعكس من النقاش - لم يشر إلى نماذج من مسرح الميناً المبدئ الميناً الميناً المبدئ الميناً المبدئ الميناً المبدئ الميناً المبدئ الميناً المبدئ الميناً المبدئ المينان ال

إن سريان الدلالات المختلفة لمصطلح "الفكرة" في خطاب هؤلاء النقاد تبدى
- أحرائاً أبطريقة غير مباشرة بقدر ما تشير إلى استخفاء المصطلح ذاته، فإنها
تكشف في الوقت ذاته - عن حضور بعض دلالاته في أية محاولة قام بها منتجو
هذا الخطاب التحديد طبيعة المضمون الذي افترضوا أن كاتب المسرحية يبغي نقله
إلى المتاقى. ويتكشف حضاور بعاض دلالات "الفكارة" في مصطلح "وحدة الموضوع" الدن الدح الموضوع" الموضوع" الموضوع" الموضوع"

يقترب - في خطف هؤلاء النقاد - من مصطلح "الماذة" في دلالة كل منهما على الخامسة الأولى" الستى يقوم الكاتب المسرحي يتشكيلها مما يشير إلى اقتراب هذا المصطلح، بذلك المسنى، من مصطلح "التجرية" الذي سيتم تحليله في فقرة تالية - فيان مصطلح "المادة" قد تبدت فاعليتهما في النقد التطبيقي الذي قدمه هؤلاء النقاد الكشف عن تحقق المهام الاجتماعية المسرح، أو عم تحققها في النموس التي تتاولوها(١٩٨٨). بينما يشير مصطلح "وحدة الموضوع" إلى مسعة ينبغي تحققها في المادة/الموضوع الذي يعالجه الكاتب المسرحي، صفة تنتج عن كوفية المعالجة لا عن الوجود القبلي لكل من المادة أو الموضوع. وتتمثل تسلك الصفة في وحدة الأفكار - أو وحدة الهنف - التي يقوم الكاتب بتوصيلها في مسرحيته، ولهذا لا يختلف مندور عن النقاش في إحلال "وحدة الموضوع" مكانة مسرحيته، ولهذا الا يختلف مندور عن النقاش في إحلال "وحدة الموضوع" مكانة يصدفها السئاني بأنها مبدأ إمن مبادئ الفن المسرحية (١٠٠٠). ولا يكاد العالم يختلف عنهما في ليراز ضرورة تحقق "وحدة الموضوع" في المسرحية. وإن كان يدعو المسرحية إدحيث يخدم كل منهما المعني الأساسي من المسرحية [وحيث عندم مل موضوعات المسرحية الحيث يخدم كل منهما المعني الذي الأساسي من المسرحية [احديث].

ولا يفقد مصطلح "وحدة الموضوع" صلته بمصطلحات أخرى دالة على المضمون - إن في دلالتها العامة أو دلالتها الخاصة - وحيننذ يخلع بعض منتجي الخطاب بعض ملامح هذه المصطلحات على "وحدة الموضوع" ؛ فعد النقاش مثلاً - يتبادل هذا المصطلح مع مصطلح "الفكرة" الدلالة ذاتها؛ حيث تصبح وحدة الموضوع إلى المصطلح مع مصطلح "الفكرة" الدلالة ذاتها؛ حيث تصبح وحدة الموضوع المحرد و أيسية و لحدة تنور حولها المصرحية ألى ألى كما تصبح وحدة الموضوع - لديب أيضاً - متداخلة - أحياناً - مع مصطلح "المقمة المنطقية"، ومن ثم توصف بأنها إنقطة ارتكاز محدودة تنور حولها إألى المسرحية .

وقد يسبدو مسن المغيد ملاحظة أن المباق الذى تردد فيه مصطلح "وحدة الموضوع - لدى منتجى هذا الخطلب - تردداً يقترن بالإلحاح عليه - إنما هو مسياق اقترن بتقديم بعض النصوص أو العروض الممرحية التى لم يستطع منتجو هذا الخطاب أن يقتصوا "الأفكار" المحددة التى تقدمها هذه النصوص أو العروض. وهذا يشير إلى أن سياق استخدام هذا المصطلح - لدى منتجى هذا الخطاب - ناتج عسن أرمسة العلاقة بين الكاتب المسرحى من جهة، والعلطة من جهة أخرى في مرحلة الستينيات.

(٤/Y)

من الواضح أن تواتر مصطلحات "افكرة و "لمقمة المنطقية" و "وحدة المصدوع" لدى منتجى هذا الخطاب بشير إلى حرصهم على أن يكون النص المسدر حى منصفاً بصفة " "الوضوح"، ولكن تواتر هذه المصطلحات يقترن داتماً ببحث هؤلاء النقاد عن المضامين الجزئية، وهو ما كان يمكن أن يوقع هؤلاء النقاد في عمد ليتم التقيية في إطار التقييش عن بعض جزئيات النصوص أو العروض المسدرحية ("). وهذا ما يفسر سعى بعض هؤلاء النقلا إلى صك مصطلحات أخرى المسدرة، وهذا ما ينسر سعى بعض هؤلاء النقلا إلى صك مصطلحات أخرى المسرحية، وهذا ما يتبدى في مصطلحى "التجرية" الذي تدمه مندور وردده النقاش حوان كان مدن اللاقت أن مندور قد ندر استخدامه لهذا المصطلح، أو انعدم في نقده التطبيقى – ثم مصطلح "الرويا" الذي قدمه غالى شكرى (1-1).

حين كان مندور يقدم مفهومه عن التجربة فإنه كان يسمى إلى إبخال المسرح / الدراما في إطار المقومات العامة للأنب عنده، وهذا ما قاده إلى اعتبار المسرح / الدراما في إطار المقومات العامة للأنب عنده، وهذا ما قاده إلى اعتبار المسرحية إصباغة فنوة لتجربة، و هي: الأسطورة، التاريخ، واقع الحياة المعاصرة الكاتب، الخيال، التجارب الشخصية للأنب، ثم العقل البلطن (١٠٠١). ويبدو أن خطاب مندور – رغم حصره المصادر التجربة – كان ينظر إلى هذه المصادر الخياة نظرة كلاسيكية؛ بمعنى أنها نظرة قائمة على المقابلة بين هذه المصادر المختلفة الله عندور كان يحاول بلورة مفهوم التجربة قدر اهتمامه بتوصيف مصادرها المختلفة بين مندور كان يحاول بلورة مفهوم التجربة قدر اهتمامه بتوصيف مصادرها المختلفة المختلفة التجربة من خصائص هذه التجربة من الحياة، المصدر – عن خصائص هذه التجربة من الحياة، واليا مختلفة، فنبدو التجربة في علاقتها بالمصدر – شريحة منتقاة من الحياة،

سواء حياة الأدب الخاصة أو حياة غيره من الأفراد، كما أيشمل حياة المجتمع بل وحباة الإنسانية كلها (١٠٠١). ولكن تلك الشريحة قد تكون مجرد ملاحظات جزئية يستمدها الأدب من أى من هذه الحيوات المختلفة، وحينئذ تبرز التجربة - في يستمدها الأدب من أى من هذه الحيوات المختلفة، وحينئذ تبرز التجربة - في علاق تها بالأداة التي يسند إليها مندور الدور الأساسي في الصياغة - وهي الخيال على إعادة تركيب الملاحظات الجزئية. ولا تتم تلك الصياغة بمعزل عن عنصر أخر هو الإحساس أو العاطفة التي تصدر عن ذات الأدب صدوراً يجب - عند مندور - أن يتصف "بالصدق". وإذا كانت الذات هي الفاعل الذي يقوم بالتأليف بين هذه العناصر، فإن الذات - عند قيامها بالصياغة بيب أن تكون على مبعدة ومقربة حتى تقتدر على تأمله جيداً، ومن ثم تصوغه صياغة تتحقق فيها القدرة على أيضاء المتلقى (١٠٠١).

وشمة دالات لجتماعية مختلفة تتبع من مفهوم التجربة عند مندور أو ترتبط به، أو تسبد متجاوبة مع بعض المقولات التي يطرحها خطابه، فإذا كان مندور يؤكد على فاعلية الخيال في صياغة التجربة ((()) فإن الأساس الجمالي الذي يؤكد على فاعلية الخيال في صياغة التجربة ((()) فإن الأساس الجمالي الذي تسنهض عليه تسلك الصياغة إنما هو مبدأ المشلكلة المتولار في خطاب مندور، والمتأصل فيه منذ مقالاته في "الميزان الجديد" والذي فسره بعض دارسيه على أنه هو "الواقعية" في خطاب مندور النقدي ((()) ويقترن بهذا المبدأ تمييز مندور بين نمطيس مسن الخيال، "الخيال الهارب من الحياة إلى الأوهام"، و[الخيال الخالق المتجارب تشاكل واقع الحياة وما يمكن أن يحدث فيها فعلاً] ((()) ويتجلى المبدأ نفسه تجلياً أخسر يؤكد فاعليته في مفهوم التجربة عند مندور، وذلك حين يؤكد مندور أن الخيال في صياغته تجربة ما، فإنه يسترشد أفي تصويره بمنطق الحياة والمجتمع و ممكناتها] ((()) وبقدر ما يمثل هذا التأكيد تثبيتاً لتصور أن المجتمع أو المحبد الأصل، بينما التجربة المصاغة هي مرآة عاكمة له – فإن تكرار ما مندور لمؤلة "الممكن" يرتبط التأثير الأرسطي الواضح على خطاب مندور حيث منورد المتخربة مستندا إلى النميز الأرسطي بين أفاق المحاكاة الثلاث البدع مفهومه هو علمه المحتذاة التكربة مستندا إلى أرسطو نضه قال إن المحاكاة تكون الواقع والممكن عين المحاكاة الثلاث الدعم والممكن

والسئل، أى لما يقع فعلاً فى الحياة وما يمكن أن يقع فيها وما يجب أن يقع إ^(۱۱). ويبنما يفضل مندور أن نكون التجرية مستمدة من المجتمع المعاصر الذى بحيا فيه الكساتب (۱۱۵) – مما يتجاوب مع مقولة سارية فى خطف هؤلاء النقاد تدعو الكائب "المصسرى إلى أن يسستمد مضسامين أعساله من واقعه (۱۱۵-۱۱- فإن استدلال مندور بمقسولات أرسطو حسول الممكن والواقع والمثال يتجاوب مع تأثيرات أرسطية مختلفة فى خطاب مندور؟ سواء فى جعله الأدب / المسرح / إعادة إنتاج الملامح والحقسائق الإنسانية العامة، الشاملة، لا الاجتماعية المحددة تحديداً تاريخياً (۱۱۱) أو فى الحدامة على المفهوم الأرسطى فى بنية الحدث، كما سيتضح فى فقرة تالية.

وريما أمكن القول أن مفهوم التجربة عند مندور قد جمع بين عدد من الجوانب الاجتماعية، وعدد آخر من المؤثرات الأرسطية المختلفة.

وبينما قل أو ندر استخدام مندور لمصطلح التجربة في نقده التطبيقي، فإن النقاش قد كرر استخدامه مبيناً أن المسرحية بمكن أن تتضمن فكرة أساسية، وتذا حسم ذلك - من التجربة، ثم قرن التجربة بصفات أربع هي: الإنسانية، الحيوي، الصحق، والوضحوح(١١٧)، وربط بين التجربة بصفاتها تلك وبين قدرة المسرحية على أداء مهمتها(١١٨):

وليسب المصطلحات الأخرى الدالة على المضمون لدى بعض منتجى هذا الخطاب مسئل: الرؤيا لدى غالى شكرى، أو المفهوم لدى العالم، أو النظرية لدى كمال عبد سوى مصطلحات قليلة التواتر في مجمل هذا الخطاب.(١١١٠).

(Y/O)

لا يكتمل تحليل مفاهيم منتجى خطاب النقد الاجتماعي حول المضمون وبدائله الدلالية إلا بتقديم تصوراتهم حول هذا المفهوم أو بدائله في إطار دراستهم للستجريب – مصدلاً في مصرح بريشت المسلحمي – أو التأصيل في المسرح المصبري، ومن الواضعة من معاينة النتاجات النقدية لهؤلاء النقاد حول مسرح بريشت أن اهستمامهم بمسالة الشكل فيه قد فلق اهتمامهم بمضمونه، ولكن هذا لا

يعنى أن منتجى هذا الخطاب قد اقتهم - في مسرح بريشت - جانب الشكل الذي فيله الأنه أيصدم أمساهيمهم حلول الشكل فكان أن اهتموا به بصرف النظر عصا إذا كان أن اهتموا به بصرف النظر عصا إذا كانوا قد استطاعوا إدراكه إدراكاً عميناً أم لا. بينما غلب عليهم تقهم مضلمون مسلاح بريشت بوصفه نموذجاً الكاتب الاشتراكي كما عبر عن ذلك لوسس عوض (١١٠). وأذا لم يقدم هو - وكذا محمد مندور وأحمد عباس صالح - أن يتسير إلى مضلمونه وموضلوعاته . وهدو يمنتد في هذا إلي نفى ماهية المسرح الطلبيعي الدني يمثل أقطاعاً من الحياة "ونفي المسرح الأرسطي الذي يعرض الحظة زمنية نادرة تجمعت فيها مصائر البشر" - بينما المسرح الملحمي يعرض الحظة زمنية نادرة تجمعت فيها مصائر البشر" - بينما المسرح الملحمي بين أن إليسان المسرح المحمي المحالية المسرح وحدة مستقلة بذاتها ...](١١١). مكوناتها عالى أساس تجميم أبعادها الحقيقية والكشف عن أوجه الصراع في وساخذ شدفيق في تفسير هذه العبارة حين ببين أن ذلك الهدف يتحقق عن طريق المنقط الموضلوعات الجديد، وتمسئيل العلاقات الجديدة التي يطرحها الواقع المنقاعي، ليظهر الإنسان وقد شكاته تلك العلاقات الجديدة التي يطرحها الواقع المناعي، ليظهر الإنسان وقد شكاته تلك العلاقات (١٢٠).

ولاً كان ما يطرحه شفيق يرتبط بما سبق أن توقفنا عنده في إطار تبريره لكون المسرح الملحمي هو الشكل الأنسب المصر الحاضر (١٣١)-فإن ما يقدمه يبدو الخسر المسرح الملحمي هو الشكل الأنسب المصر الحاضر (١٣١)-فإن ما يقدمه مسرح التعليم" Vergnügstheater oder lehrtheater 19٣٦ - (١٣١)، كما يلتقي حذاك أيضاً مع ما قدمه "بيتر ستوندي" Peter Szondi حين أكد أن المسرح الملحمي يصور الأفعال الإنسانية تصويراً يكشف عن الأساس الاجتماعي لها، وإن أضاف إضافة لها أهميتها حين أكد أن ذلك التصوير يتم في صيغة تلح على الاغتراب وبين مضمون المسرح الملحمي، وهو ربط لا نحظي بمثيله عند شفيق.

وبيسنما يركسز خطاب هؤلاء النقاد على "المضمون" فإن مثل هذا التركيز يتبدى أيضماً في تساولهم التأصيل؛ إذ يسدل على اتفاقهم - وضعيين كانوا أم ماركسيين - على أن الكاتب المسرحي يستطيع أن يستمد من الأشكال الشعبية التمثيلية ومن التراث الشعبي مادة أو خامة لعمله المسرحي، إذ - هذا التراث وتلك الأشكال يمثلان إملاة خصبة الكتابة المسرحية ((۱۲). ويراوح النقاش - على مبيل المثال - بين مصطلحي المادة والخامة ولا يكاد يستخدمها إلا في مبياق حديثه عن علاقة الكليب المسرحي بالموروث الشعبي (۱۲۷). فإذا انتذا الكليب المسرحي من بغض جزئيات هذا الموروث الشعبي خامة أو مادة لعمله فإنه يضبيف إليها فكرته أو أفكاره أو أفكاره أو أفكاره أو يقديم الكاتب المسرحي من هذا المقدمون شعبي أو أو "روح شعبي" أو تعبيره "عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملاً (۱۲۰). ويتضبي الكاتب أن يجعل لعمله دلالة إنسانية شاملة، وهذا ما تدل عليه تطبيقات نقدية الكلية المنتجي هذا الخطاب (۱۲۰).

(1/٢)

لقد تبدى فى الفقرات السابقة بروز ظاهرتين متجادلتين فى تحديد منتجى هدذا الخطاب للمضمون، وهما ظاهرة التعدد الدلالى فى المصطلحات الدالة على المضمون لديهم، ثم ظاهرة التبادل الدلالى بين هذه المصطلحات، وبقدر ما نتجت الظاهرة عن الظاهرة الأولى، فإن تفاعل الظاهرتين معاً قد أفضى بروز ظاهرة تالثة تتمثل فى التداخل بين تلك المصطلحات فى خطاب هؤلاء النقاد.

وتنسير الظاهرتان الأخيرتان - بصفة خاصة - إلى أن عملية تأسيس خطساب نقدى - أدى منتجى خطاب النقد الاجتماعى في مصر (١٩٤٥- ١٩٢٧) - كانت تُتقَصَّ - في جانب من جوانبها - بفعل عوامل داخلية في البنية العميقة للخطاب؛ إذ ترتد هاتان الظاهرتان إلى عنصر سار في تلك البنية العميقة يتمان في عدم اقتدار منتجى هذا الخطاب على حد مصطلحاتهم حداً دقيقاً يعطى لكل مصطلح دلالة دقيقة تؤدى - من ناحية - إلى انضباط المصطلح في الإشارة إلى مناول بعينه، وتقضى - من ناحية ثانية - إلى منع تداخل المصطلحات الدالة على مداولات بعينها - رغم تشابهها - مع وجود جوانب من الاختلافات - (ومثال

ذلك المصطلحات المرتبطة بالدلالة على المضمون). إذ إن حدَّ كل مصطلح حداً تقيقاً بشدير – عدلى مستوى إنتاج الخطاب – إلى أن "جهاز الدوال" أو "السجل الإصدطلاحي" الذي يستند إليه منتجو الخطاب له إسلطة ذهنية هي سلطة المقولات المجردة في علم المنطق](١٣٠).

ويقدر ما يفسر هذا العنصر السارى في البنية العميقة لهذا الخطاب هاتين الظاهرتين، فإنه يعكس – في الوقت ذاته – وجود مسافة فاصلة – بعمق بين "الهنظر" و "التطهيق" لحدى منتجى هذا الخطاب، فإذا كان "النظر" قد حاول تقديم بعض المصطلحات ذات الشمولية لتشير إلى "المضون" فإن "التطبيق" كان ينحو داتما إلى استخدام مصطلحات دالة على عناصر جزئية. وليس ما تبدى – في فقرت سابقة – مسن تراجع مصطلح التجربة في نقد مندور التطبيقي، رغم أن مسنور هو صائفه – في مقابل تواتر المصطلحات "المضمون" و "الموضوع" و "الفكرة" ليس سوى دال يؤكد تعمق تلك الهوة بين "النظر" و "التطبيق" في بنية خطاب هه لاء النقاد.

(٣)

يواجب كل خطاب نقدى يسعى منتجوه إلى تأسيس سومبيولوجيا للنوع أو الشكل مشكلة للبحث عن العلاقات بين تغير الأتواع أو الأشكال الفنية والتغير في حكمة المجتمعات البشرية، ولكي تحلّ هذه المشكلة قدم بعض سومبيولوجي الأنب محاولات لتصنيف الأسواع والأسكال الفنية المختلفة تستند إلى تحديد عنصر أساسسى في كل نوع أو شكل فني، عنصر يؤلف – في علاقته بمختلف عناصر السنوع أو الشكل المتغيرة – الهوية المميزة له. ويقوم سومبيولوجيو الأدب بتتبع الشكل أو النوع، في مجتمعات ومراحل تاريخية مختلفة، من أجل تقديم سوسبيولوجيا اذلك الشكل أو النوع. وقد ميزت كثير من الدراسات السومبيولوجية – فيمسا يقول "بينت" Berntt – النوع أو الشكل دائماً إيالمصطلح السومبيولوجية الروسية "المهيمن"، والمهيمن يُدُرك – كما حدد ياكبسون – المدى سحمته الشكلية الروسية "المهيمن"، والمهيمن يُدُرك – كما حدد ياكبسون – بوصدغه العنصر السبؤرى للعمل القفى: إنه يحكم، ويحدد، ويحدول العناصر

السباقية [(""). ولا يرفض "ويليامز" استخدام مفهوم "المنصر المهيمن" - سواء في تحديد الأشكال الفنية أو في دراسة الصياغات والتشكيلات "الجمالية" المختلفة في النساجات الفينية - ويقدم أمثلة مختلفة لعدد من العناصر المهيمنة في عدد من الأشكال الفينية، وإن كان يدعد إلى عدم تبسيط ذلك العنصر بوصفه أساساً الشكل (١٣٦).

وفي نـوع كالمسرح - بأشكاله المختلفة - بيدو من العمير الاتفاق على عنصـر محمد بوصـفه العنصر المهيمن في الأشكال المسرحية المختلفة؛ وثمة لتجاهان يتجلوان في نتلجات نقدية مختلفة - في تحديد العنصر المهيمن في الأشكال المسرحي بوصفه قائماً على المسرحية؛ فثمة اتجاهاً أرسطياً ينطلق من حد الشكل المسرحي بوصفه قائماً على المحمد أرسطو أهم خصائصه في "فن الشعر"، وكما تجلي في ممارسات الكلامـيكية الفرنمـية وتـنظير اتها الـنقدية(٢٠٤). وما يزال هذا الاتجاه قائماً في الكلامـيكية الفرنمـية وتـنظير اتها الحدث هو [العنصر الجوهري في الدراما حتى الان] الان] حداثته مرتبطة بقدم النظرية الدراميـة - يعـود إلى القـرن التاسع عشر، ويحيا في كثير من نظريات القرن المسرين حول الدراما / المسرى، بعد الصراع هو العنصر الجوهري في الشكل المسرعي، وقد نشأ هذا الاتجاه بداية من "هجل" الذي أسس مفهوم الصراع تأسيماً فلمسـغياً يستند إلى مفهومه عن الجدل، ويرتبط بالنتيجة التي نتولد عن هذا الجدل، كما يرتبط بمفهومه عن الترايخ بوصفه تحققاً للروح في زمان ومكان (١٢٠٠).

وقد تسبدى هذه الاتجاه في نتاجات نقدية مختلفة في القرن العشرين، لعل أبرزها نتاج لوكاتش(١٣٧).

وإذا كان الاتجاه الأرسطى لا يختلف عن الاتجاه الهيجلى في فاطبة المعصر المهيمان من حيث قدرته على التأثير في العناصر "لأخرى" التي تشكل الشكل المصرحي - فإن سيادة "الحدث" أو "الصراع" في خطاب نقدى ما إنما تشير - ايتداء - إلى "أرسطيته" أو "هجابيته".

وقد قدم منتجوه هذا الخطاب الصراع كما قدموا الحدث أيضاً من حيث فاعلية أي منها في تشكيل الشكل المسرحي.

(1/4)

قليسلة هي المواضيع الستي تسناول فيها هؤلاء النقاد الصراع في مقالاتهم التقدية (۱۲۸)، رغم ما يشي به نتاج محمد مندور ولويس عوض ولحمد عباس صالح من أن الصراع هو أساس المسرحية، أو أساس الدراما، أو هو ما يميز المسرحية عن غير ها من فنون الأدب (١٣٩). ويتبدى أن الجانب الأول الذي لفت مندور هو العلاقــة بين الصراع والحركة استناداً إلى ما يكرره مندور من أن الأصل اللغوى الإغريقي للدراما مُستَمدُّ من لفظة معناها الحركة ؛ ولكن مندور تريد بشأن أسبقية الصراع أو الحركة؛ فمرة عَدُّ الصراع هو الذي يولد الحركة، ومرات أخرى رأى . أن المسراع وظيفته إتوليد الحركة الدرامية على المسرح سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات أو حركة داخلية تجرى داخل النفوس](١٤٠). وهذه الوجهة السنانية هي الأكستر دلالسة على ما يراه مندور في شأن علاقة الصراع بالحركة، يدعمها ما يراه مندور، في سياق آخر من أن افتقاد عدد من الأشكال المسرحية المعاصرة، كالمسرح الملحمي ومسرح اللامعقول - الصراع بمعناه التقليدي قد تُمُّ تعويضه بتصبوير [أحداث أخرى تولد الحركة الدرامية على خشبة المسرح وإلا السنف عبن المسرحية صفتها الأساسية باعتبارها أولاً وقبل كل شئ فنا حركياً، تعتبر الأحداث فيه الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء](١٤١). ويقدر ما يكشف هذا النص عن أن مندور قد حَدِّ المسرحية بأنها فن حركي فإنه قد ساوى بين الصراع والحدث، وجعل الحركة نتاجاً لأي منهما، فتبدى أن خطابه بستند إلى حَدٍّ وظيفة الصراع بتوليد الحركة، بينما يمند إلى الصراع الدرامي التقايدي صفتين أخريين هما التحدد والتركز بين طرفين (١٤٢). وإذا كان خطاب مندور قد أسند أيضاً صفتى "الستحدد" والستركز بين طرفين " إلى الحدث فإن من المهم الإشارة إلى أن الصفة السئانية منهما تتضمن تصوراً ضمنياً مؤداه التأكيد على إنسانية طرفي الصراع، ويرتبط هذا التصور بتأكيده المتكرر على أن مهمة المسرح لا تتحقق إلا بإنسانية طرفي الصراع فيه؛ إذ إن [الجمهور أو الإنسان بوجه عام لا يمكن أن ينفعل ويستأثر بالتجارب التي يراها على خشبة المسرح إلا إذا كان الإنسان بلحمه ودمه وأعصابه طرفاً في الصراع الذي يجري أمامه](١٤٣).

وفى مقابل الستكود على إسانية طرفى الصراع ثمة مبدأ آخر يرتبط به ؛ يتمثل فى ضرورة مراعاة التوازن بين إنسانية طرفى الصراع من جهة ، و "الفكرة" أو "المعانى" أو "الجوانب الاجتماعية" التى "تأسن" هذا الصراع "من ناحية ثانية . وإذا كان مدذا المبدأ قد تجلى - كثيراً - فى بعض التطبيقات النقدية التى قدمها هـولاء النقاد، فإن مندور قد صاغه مستداً إلى أنه إذا كان [الصراع منفصلاً عن الإسان وجارياً بين المطلق من المعانى فإن المسرحية تتعرض عندنذ لخطأ جسيم وهـو أن تستحول إلى مجرد مناقشة عقلية خالية من العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية التى نثير الاهتمام وتحرك الراكد من المشاعر والتأملات](121).

وبقدر ما يشير ذلك إلى رفض مندور التجريد في صياغة الصراع – من منظور أن المسرح صياغة فنية تقوم على التجسيد – فإن العالم قد التفت إلى أن تقليص الكاتب المسرحي الجوانب الاجتماعية المختلفة – والكاشفة عن الطبيعة المستميزة لكل طرف من طرفي الصراع – يؤدي إلى تغييب الصراع – من حيث هو أداة في تشكيل الشكل المسرحي – وبروز الحوار بديلا عنه بحيث إنجد حواراً فكرياً خالصاً، يكاد بجعل المسرحية ذهنية خالصة [10].

وليست الجوانب المختلفة السابقة التى أنتجها بعض منتجى هذا الخطاب سوى خصائص جزئية تصف بعض جوانب الصراع ولا يكاد يستثنى منها سوى قرن مندور بين الصراع والحركة . وربما كانت الإضافة التى قدمها أحمد عباس صالح (*) - فى أخريات فترة هذه الدراسة - إضافة كيفية دالة؛ إذا استطاع أن يصدد الصدراع بشئ من الشمول - عن طريق ربطه بالإرادة، و بالهيف الذى تسمى تلك الإرادة إلى تحقيقه، من ناحية أولى، والنظر إلى الصراع لا كمجرد عضر تشكيلى فى بنية الشكل المسرحى، بل من حيث كون الصراع مبدأ عاماً فى الحياة والمجتمع من ناحية ثانية . واشتمال الفن - فى جوهره - على ذلك الصراع الحياة الهادف إلى السيطرة على العمال الخارجي (المنا من ناحية ثالثة ولذا أصبحت الدراما عنده هى الفعل إواقعل هو انجاه إرادة إلى إحداث أثر ما فى ظروف غير مواتية، أى أن قطبى الفعل هما صراع الإرادة التغلب على ظروف مينة بغرض تعنيلها بما يلائم رغية المريد.. والإرادة قد تكون فردية أو اجتماعية

ضـــد ظروف معاكمة تشمل على إرادات معاكمة وقد تكون فردية هي الأخرى، وقــد تكــون اجـــتماعية، كما أنها تتسع الأكثر من ذلك فتشمل موقفاً عاماً للوجود الإنساني بكل عناصره من بشرية ومادية وطبيعية (١٤٧).

وليست هذه الإضافة التي قدمها أحمد عباس صالح موى إشارة دالة - في ترابطها مع علامات أخرى - على اقتراب بعض منتجى هذا الخطاب من الكشف العميدة عن بعض جوانب المميرح أو الشكل في المميرح، لكن تأثير هذه الإضافة لا يسبد في مقالات أحصد عباس صسالح مسوى في مقال واحد من مقالاته "المستلفرة" (١٤٨). ورغم ذلك فإن الربط بين الصراع والإرادة تبدى لدى النقاش في مقال مسن مقالاته التطبيقية (١٤٩) حيث لم يقدم مفهوماً متكاملاً للصراع، وإنما ألح على عدد من صفاته يكشف تطبيها هي وسياقاتها عن أن النقاش ربما كان يمارس على عدد من صفاته يكشف تطبيها هي وسياقاتها عن أن النقاش ربما كان يمارس المحسلية السنقية - في هذا المقال فقط - مستخدماً تصوراً ما للصراع يقوم على للعلاقسة بيسن الصراع والشخصية؛ فيصبح الصراع احتكاكاً فعالاً بين شخصيات للعلاقسة بيسن الصراع والشخصية المعرضة، يؤدى تعارضها إلى توليد الحركة، ويفرز – هيذا التعارض - في نهاية المسرحية تغيراً في مواقف الشخصيات إزاء بعض الاثنياء، أو إزاء الأخرين، أو إزاء ذواتها (١٠٠٠).

وإذا كان استناد السنقاش إلى علاقة الصراع بالإرادة قد يقربه من طرح برونتيير للعلاقة ذاتها فإن تقديم النقاش لتلك العلاقة قد افقد الشمول الذى حققه برونتيير فى تأكيده على أن الخصيصة الأساسية للمسرح تتمثل فى تصويره إرادة واعية بذاتها وبأهدافها ووسائلها. وقد ربط بها ضرورة إدراك الشخصية نوع العقبات الستى تواجهها. وهذا ما جعله يحدد الصراع بأنه القانون العام للمسرح، ووسائة التمييز بين الأتواع المسرحية المختلفة، فى الأن نفسة (١٥٠١).

(1/ 1

وثمة بعداً آخر من أبعاد الصراع نال اهتمام بعض منتجى هذا الخطاب هو أنماط الصراع، وكان مندور هو أكثر من اهتم بنتباول أنماط الصراع، بينما أفاد لويس عوض من التعييز بين الصراع الدرامي والصراع الملحمي، وفي تناول كل

مسنهما أثلك الأتماط اعتماد - بصورة أو بأخرى - على التفسير الاجتماعي. فقد فرق مندور بين نمطين من الصراع مستنداً إلى أطرافه؛ فثمة صراع خارجي وهو [الصراع المذي يجسري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته] (١٥٢)، ويقدم مندور نمانجه من المسرح اليوناني (١٥٣)، وثمة صراع آخر، داخلي، أو نفسي يدور داخل نفس البطل، وقد برز - أيما برى مندور - لدى الكلاسيكيين الفرنسيين في القرن السابع عشر نتيجة رغبة الكلاسيكيين في [الكشف عن العناصر النفسية التي تستحكم في المسلوك](١٥٤). ورغم أن مندور يصنف الصراع تصنيفا ظاهرياً يستند فقه طل إلى طرفيه، فإنه قد تحدث عن نوع من الصراع ينطوى في إطار نمط الصراع الخارجي، ولكن مندور لم يضعه صراحة في هذا النمط، وهو الصراع الاجستماعي السدى برز - فيما برى مندور - لدى المذاهب الواقعية [حيث يجري هـذا الـنوع مـن الصـراع بيـن أفراد ينتمون إلى طبقات أو طوائف اجتماعية متصدار عة، ولكل طائفة أو طبقة أخلاقها الخاصة وسلوكها المتميز](١٥٥). وإذا كان مندور قد فسر التغير في الأنبواع والأشكال المسرحية بالتغير في جوانب المجتمعات البشرية المختلفة (١٥٦) فإن تغير أنماط الصراع إنما يمضى - إذن - في هذا الإطار نفسه. ومن الواضح أن تمييز مندور بين أنماط الصراع - على أساس الأطــراف وتغيــرها، إنما يتجاوب مع ما تبدى في نقده التطبيقي - وكذا في نقد العالم - من تركيز واضح على رصد أطراف الصراع دون لجوء إلى تحليل كيفية صبياغة الصبراع جمالها مما يكثف عن التجاوب بين مبدأ التصنيف والآليات المنقدية المستخدمة من لدن بعض منتجى الخطاب. ومن الواضح أيضاً أن تصنيف أنماط الصراع تبعاً لكيفية بنائه يكشف عن أنماط مختلفة عن تلك التي قدمها مندور (۱۵۷).

ورغم ربط مندور بين تغير أنماط الصراع وتغير المجتمعات فإن خطابه لم يستطع الكشيف عنه الأسلس الاجتماعي لتغاير أنماط الصراع المختلفة - عبر تساريخ المسرح - فحتى عند النظر إلى تغير تشكل المسراع - من حيث طرفاه فيان هذا التغير مر بمراحل مختلفة نتيجة تطور علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي أولهذا فإن شكل الصراع في المسرح مواكب - في مجمله - لمراحل لنك التطور إلاها.

(٣/٣)

لقد مير لويس عوض بين نمطين للصراع، خارجي وداخلي، ثم ربط بين المجتمعات النمطين والأتواع الأدبية من ناحية، وكذا بينهما (النمطين) وبين المجتمعات للدي تقرزهما من ناحية ثانية. لقد جعل لويس عوض الصراع الخارجي، صراعاً ما من ناحية ثانية. لقد جعل لويس عوض الصراع الخارجي، صراعاً أن نتولد منه الأزمة الدرلمية (١٥٩)، ويتبدى هذا الصراع – لدى لويس عوض – في المكت من بينما يعد الصراع الدرلمي أمن نوع آخر فهو صراع مركب لا صراع بسيط، هو صراع بين الخير والشر، ولكن في دلخل النفس الواحدة، وليس بين شخصين متحاربين، هو صراع دلخل وليس صراعاً خارجياً، وهو لهذا صراع معتد فالبطل وحده هو محور ذلك الصراع. والبطل وحده هو المثل الأعلى البطولة والمثل الأسل الإجرام وفي وقت ولحد، فهو نفس منقسمة على نفسها، وهو إنسان في حرب مع نفسها وهو إنسان

ورغسم أن لويس عوض قد نفى - بتحديده هذا المفهوم المسراع الدرامى - أنساط الصراع الخارجي المختلفة التي عرفها تاريخ المسرح ((١٠١)) فإنه قد جعل حدوث المسراع الدرامي قرين تحقق المفارفة من حيث هي اختلاف أو تعارض بين جانبين أو صفتين مختلفين، وإن كان قد أجهض فعالية هذه المفارقة بتضييقه مجالها حيث قصرها على ذات البطل فقط، دون أن يمدها إلى العلاقة بين البطل والشخصيات المتي تتفق أو تلتقي معه في السروية ، شم يكشف تطور الصراع - نتيجة بروز المفارقة - عن الاختلاف بين بدنه وبينها، وإن كان الصراع القائم على المفارقة يمكن أن يوصف - كما وصفه لويس عوض - بأنه "مركب" و "معقد"، فإن إطلاقية الوصف الذي يقدمه لويس عوض البطل من حيث كونه "المثل الأعلى البطولة، والمثل الأسفل للإجرام" تَهُون من إضافة لويس عوض إلى مفهوم الصراع المتواتر في خطاب هؤلاء النقاد.

ولقد سعى لويس عوض إلى تقديم تأسيس اجتماعي لمفهوم الصراع ينيني عـلى السربط بين الصراء - من حيث هو العنصر الأساسي في المسرح - وبين نوع محدد من المجتمعات. فالمسرح بقيامه على الصراع لا يخرج - فهما يرى لويس عوض - إلا من مجتمع يؤمن بالجبر، مجتمع متغير الاقتصاد والأوضاع الإجتماعية مصا ينستج شخصية قلقة تسعى إلى تغيير مجالها المحيط بها، وهذه الشخصية تعتمد على شئ ولحد هو القدر، أى تؤمن بالجبر، لأن الجبر يفسر الخير كما يفسر الشر، وهذا الشر داخل النفس الإنسانية وخارجها أيضاً. وقد فقتت مصر الفسرعونية مسرحها لأن المصسريين يؤمنون بالاختيار لا بالجبر، ومصدر هذا الإيمان أنهم شعب زراعي يؤمن بالنظام المعقول الدقيق الذي وضعه المعلل الأول- والسن يقدم معسرح مصرى جديد إلا إذا أمن المصريون بالجبر الذي يقهر كل اختيار، ويتصارع معه، لتشاً - من ذلك الصراع - الأزمة الدرامية (١٢٠٠).

وليسس هذا التأسيس الاجتماعي لفكرة الصراع في علاقتها بنوع محدد من المجستمعات، مسوى ربسط بين الصراع سومن ثم المسرح والبيئة بالمعنى الذي طرحه "تين" حيث تثمل البيئة الفيزيائية، والشروط السياسية والاجتماعية أيضاً (١٦٣).

(1/3)

ولما كان تقديم المضمون مقولة سارية في هذا الخطاب فإن هذه المقولة قد حكمت أيضاً جانباً من جوانب الصراع لدى بعض هؤلاء النقاد؛ يتمثل فيما طرحه العسالم مسن أن لاراك الكاتب للصراع في الواقع الاجتماعي الإراكاً عميقاً، وتفهمه مبرات القوى الاجتماعية، هو الشرط الأول لاقتداره على صبياغة صراع در امى مقنع (١٢٠). فأصسبح الصراع الدرامي لديه يحمل دلالة لجتماعية كاشفة عن رؤية الكاتب لواقعه، فاقترب العالم - بذلك - من بعض الاجتهادات الماركمية التي جعلت تشكيل الصراع الدرامي تشكيلاً عميقاً، دالاً على إمدى عمق لوراك الكاتب السدرامي للمسراعات البارزة في المسألة الاجتماعية](١٦٠)، ولكن توصيف العالم المسراع دون تحليله(١٦١) قد قال من فعالية طرحه، كما أنه لم يأخذ - هو وغيره من منتجي هذا الخطاب - في تعمية».

(0/4)

لعـل من الواضح أن منتجى هذا الخطاب لم يتمكنوا من تقديم صباغة نقدية كاشفة عن طبيعة الصراع بوصفه العنصر المهيمن على الشكل المسرحي، واكتفوا بتقديم بعض صفات له جزئية. ورغم تقديم بعضهم للصراع على غيره من عناصر الشبكل في المسرح فإن هذا التقديم ظل غير مؤثر عند النقد التطبيقي في معظم الأحيسان. وفي الأحيسان الستى بسدا فيها أن بعض منتجى هذا الخطاب قد أولوا "المسير اع" شيئاً مين الاهتمام، فإن هذا الاهتمام كان يرتبط - لا بمحاولة تحديد طبيعيته - بل باستخدامه في الكشف عن المضامين، أو الربط بينه وبين المجتمع الذي يفرز المسرح، وفي الحالتين تحول الصراع - على أيدي منتجى هذا الخطاب - إلى "مجرد" عنصر مضموني، لا فعالية له - غالباً - إلا مساعدة الناقد على استخلاص مضمون هذه المعبر حية أو تلك، ولعل السبب في هذا أن مصطلح "الصراع" - رغم حداثته النسبية في النظرية الدرامية الأوربية - إنما هو واحد مسن أهم الإنجازات التي قدمتها فلسفة هيجل إلى الفلسفة والنقد الحديثين ونشأته -في ذلك السياق - هي التي تحتم ربطه مع مفاهيم هيجل الأساسية حول الجدل، والتاريخ، ويصعب - إن لم يستحل - تقهم هذا المصطلح الجذري دون إدر اك واع لجــنوره الفاسفية من ناحية، وعلاقته بمفاهيم هيجل الأساسية من ناحية ثانية (١٦٧). ولنذا فبإذا كنان بعنض منتجى خطاب النقد الاجتماعي في مصر قد استخدموا "مصبطلح الصراع" وأشاروا إلى كونه العنصر الأساسي في المسرح فإنهم لغياب الأصول الفلسفية والجمالية له قد حولوه إلى مجرد أداة وصفية، جزئية ، قاصرة عن أن تكشف ماهية الشكل في المسرح.

(٤)

لــم يقــدم منــتجو هذا الخطاب "الصراع" فقط بوصفه العنصر المهيمن في الشيئة الشــكل المسرحي، وإنما قنموا أيضاً "الحبث" الذي يكاد يزاحم "الصراع" في البنية السطحية لهذا الخطاب. ويتبدى موقفهم من الحدث عبر عدة جوانب: أولها العلاقة بيــنه وبين الصراع، وحينتذ يقدم بعض منتجي هذا الخطاب رويتين مختلفتين لتلك

الملاقحة: أولهما رؤية مندور الذي جمل الحدث بديلاً عن الصراع، ويعتمد مندور في تشكيل هذه الرؤية على ذات المقولتين اللتين اعتمد عليهما في "لبّات "هيمنة عنصر الصراع على المسرحية: وهما مقولة رد الأصل الاشتقاقي نكلمة "دراما" في الإغريقية - إلى جنز لغوى بعني الحركة (١٦٨)، ومقولة إلى المسرح في جوهره في حركة (١٩٨)، ولما كانت وظيفة الصراع في المسرحية - لدى مندور توليد الحركة، فإن الحدث أيضاً - لديه - الوظيفة ذاتها (١٩٨)، ورغم أن مندور لا يكلد يقدم أي تعريف محدد للحدث فإن الإشارات المتناثرة في نتاجه النقدي تشير إلى تصدور كامن للمتاثرة في نتاجه النقدي تشير المتاثرة ويسرى في المسرحية كلها (١٩٠).

وثسة رؤية ثانية لملاقة الحدث بالصراع قدمها أحمد عباس صالح اعتماداً على المبادلة الدلالية بين الحدث والصراع حكا فعل مندور – ولكن أحمد عباس على المبادلة الدلالية بين الحدث والصراع حما فعل مندور – ولكن أحمد عباس صمالح اقترب من تحديد طبيعة الحدث عن طريق الربط بينه وبين شخصية البطل والرائسه، حيث يوضح في في نسص طويل دال أن [الحدث الذي يختاره المسرح القميدي البحدي المدينة، حدث رئيسي غير القميد، هدو في الغالب صراع إرادة البطل مع الظروف الخارجية وداخل هذا الإطار الكبير بيرز صراع داخلي ينشد فيه البطل مواءمة طبيعته وترويضها لتخضع الإرائت. المهم أن البطل هو المحور الرئيسي للحدث، والحدث هو تلك الحدركة المدي تنتج من وضع إنماني معين يريد البطل أن يخضعه الإرائته، وما الدراك المغامرة بين إرادة البطل والوضع الإنماني الموجود فيه، ومن الدراك الدن المناوع والمول من صغوف أنصاف الألها والدون أو البطل الممالي، ولكن المصاف الألها المعالى، ولكن المصاحى، ولكن المصاحى معه،

وما ينطبق عملى المتراجيديا ينطبق على الكوميديا أيضاً ، فهناك دائماً شخصية رئيمية تسدور حولها الأحداث، وهكذا الأمر بالنسبة لأتواع الدراما المختلفة الذي استحدثها التطور البرجوازي في المجتمع البشري[(١٧٢). ويك الد أحمد عباس صالح يقترب بهذه الروية كثيراً من بعض التفسيرات المقواسة الحديث (Die Handlung) في جماليات هيجال ، حيث ربطت - هذه التفسيرات - الحديث بالشخصية والإرادة من ناحية، وجعلت الصراع من ناحية أخرى - ليس معادلاً للحدث أو مكافئاً له، بل هو شرطه الأساسي(١٧٣).

(1/2)

ولها الجانب الثاني الكاشف عن موقف منتجى هذا الخطاب من الحدث؛ فهو موقف منتجى هذا الخطاب من الحدث؛ فهو موقف منتجى هذا الخطاب من الحدث؛ فهو وسن ثم يبحث الناقد عن مجموعة الخصائص التى ينبغى توافرها فيه، مما يشير لوسن ثم يبحث الناقد عن مجموعة الخصائص التى ينبغى توافرها فيه، مما يشير نفي أن فعالية الشكل إنما تنهض – بالأساس – على مدى تحقق هذه الخصائص في نفيك الحسنة. وإذا كان منعور هو أكثر منتجى هذا الخطاب اهتماماً بتحديد هذه الخصسائص، فإنسه كان من ناحية – يقدم الصياغات العامة التى يستند إليها معظم منستجى هدذا الخطاب في تطبيقاتهم النقية ، كما كان – من ناحية أخرى – يعيد إنتاج بعض المقولات العامة، والاميما الأرسطية والكلاميكية، عن الحدث، ويتبدى أن أكثر الخصائص التى الدع عليها مندور هى: المعبية والوحدة.

وتسنى السببية أن الكل حركة مقدماتها وبواعثها (((1/2)) وإذا كانت هذه الخصيصة قد جمسات "مندور" "بعيب" المفاجآت أو الانقلابات المسرحية، فإن المندور" قد جمسلها مبدأ يتأسس على علاقة المسرح بالحياة إياعتبار أن الحياة والطبيعة كلها خاضعة لقانون المببية العام المطلق، فلايد لكل نتيجة من مقدمة ولابد لكل مسبب من مسبب (سبب) ولابد لكل تصرف من باعث، ولما كان المسسرح مسراة أو مجهسراً للحياة فلابد أن ينعكس فيه هو الآخر قانون المببية المسيطر على الحياة كلها... (((1/2)))

وأما "وحدة الحدث" فقد حددها مندور ب. إضرورة قيام المسرحية على بناء هندمسى موحد لا يتسع لمشاهد غربية عن موضوعها أو شخصيات مقحمة عليها يمكن حذفها دون أن نتأثر المسرحية إلالها. ولما كان مندور قد قرن بين الوحدة وبين سريان هدف ولحد في الممرحية (١٧٠)، فإنه أيضاً لم يرفض تعدد الأحداث في

الممسرحية الواحدة بشرط أن يقتتر الكاتب على الربط بينهما ربطاً لا يُخلُ بوحدة الأشـر النفســى الذى ينبغى الكاتب إحداثه فى المئلقين، وفى هذا كان مندور ينقل مفهــوم "وحــدة الأثر العام" الممسرحية كما نادى به هيجو،(١٧٨)، وإن جعله مندور أصلاً من الأصول الدرامية التى لا يستطيع الكاتب المسرحى خرقها(١٧٩).

ولكن اللاقت فى صياخته (مندور) لـ وحدة الحدث ذلك التبادل الدلالى بين مصطلح الحدث ومصطلح الموضوع؛ فنى مواضع مختلفة كان مندور يتحدث عن وحدة الموضوع قاصداً وحدة الحدث (۱۸۰). ولعل تكرار هذا التبادل الدلالى لدى نقدر التبدين (۱۸۱) أن يكون دالاً على منحى نحو التبديط فى ضبط مصطلحات الخطاب لدى هؤلاء النقاد.

إن فاعسلية الحدث - بخصوصتيه هائين - في بنية الشكل المسرحي تبتدى في بنية الشكل المسرحي تبتدى في قررن ذلك السناقد بين حضور الحدث بخصيصته وبين إجادة الكاتب صباغة الشكل، بينما يفضى غياب أولهما إلى افتقاد ثانيهما. ولعل المصطلح الذي استخدمه مستدور في بعسض كستاباته - وهر مصطلح البناء (١٨١١) أن يكون دالاً على أهمية المعالات بيسن الحدث والشكل؛ إذ إن اقتدار الكاتب المسرحي على بناء حدث يقوم على الوحدة - التي تقضى إلى التركيز والتكثيف، ثم السببية التي تجعل من كل انتقال في الزمان والمكان قاتماً على الارتباط المبرر بما قبله وبما بعده في سلسلة ولحدة - يفضى إلى "جودة الشكل" بينما يفضى غيابه إلى اتصاف الشكل بسالحشو والامتطر لد (١٨١١).

(Y/E)

وثمــة جانب ثالث بكثف عن موقف منتجى هذا الخطاب من الحدث تبدى في تأثيــر "الفكرة في بناء الحدث، وهي أثيــر "الفكرة في بناء الحدث، وهي فاعــلية تقترن بأسبقية الفكرة، تلك الأسبقية التي ترتبط بتقدم المصمون على الشكل ... وتتبدى هذه الفاعلية في تشكل "الفكرة" طبقاً لطبيعة المصرح - من حيث اعتماده على الحدكة ، وأن يكون الصراع إصراعاً بين الأفكار التي تولد الانفعال الفكرى، وبالتالى تولد الحدكة المصرحية التي تجذب الجمهور إلى خشبة المصرح المسرح المسرح المحدد المدركة المصرحة التي تجذب الجمهور إلى خشبة المصرح المسرحية التي تجذب الجمهور إلى خشبة المصرح المسرحة التي تجذب الجمهور إلى خشبة المصرح المسرحية التي تجذب الجمهور إلى خشبة المصرح المسرحة التي تجذب الجمهور إلى خشبة المصرح المسرحة المسرحية التي تجذب الجمهور الى خشبة المصرح المسرحة المسرحية التي تجذب الجمهور الى خشبة المصرح المسرح المسر

تتجلى هذه الفاعلية فيما قدمه شكرى عبلا من ربط بين الفكرة والحدث – وهو من أكسر هـ ولاء النقلا استخداماً لمصطلح الفكرة في نقده التطبيقي (١٨٠٥) حيث يرى الفكرة في نقده التطبيقي (١٨٠٥) ولذا الفكرة في العمل الفني كانن حي (١٨٠١). ولذا يصبح تحديد الفكرة مجرد مفتاح لفهم المصرحية من ناحية، وإيجاز بنية الحدث من ناحية ثانية، ويجمل عبد من بنية الحدث عقدة، وتتحدد العقدة بأنها عدد من الحسوادث المسترابطة فسنيا، من ناحية، والدائرة – من ناحية ثانية حول فكرة معيشة، فإذا ما تحدث العقد في المسرحية فإن بعضها تصبح أصلية، بينما تصبح الأفسريات ثانوية، وينبغي أن تكون العقد مرتبطة على أساس اتصال أفكارها؛ فإذا الأفسريات ثانوية، وينبغي أن تكون العقد مرتبطة على أساس اتصال أفكارها؛ فإذا نفسرت عقدة ثانوية، وينبغي أن تكون العقدة الرئيسية فهذا يرجع إلى أن تلك [العقدة الثانية قد ارتبطت بأفكار الإصلية في المسرحية](١٨٠٨) مما يقض أو حدة الحدث.

(0)

يشف تحالي خطاب أولنك النقاد عن بروز اهتمام واضح لديهم بعنصر الشخصية المسرحية؛ حيث تبدى اتكاؤهم على ذلك العنصر في اقتاص مضامين المسرحيات أو روى كتابها (١٨٨٨). ويتجاوب مع هذا تقديمه لعنصر الشخصية دائماً على مختلف عناصر التشكيل الجمالي في المسرحية تقديماً نتبدى في أكثر من على مختلف عناصر التشكيل الجمالي في المسرحية تقديماً نتبدى في أكثر من مطهر؛ فالسنقاش على سبيل المثال يؤكد أن الدرس الذي يستخلص من بعض مسرحيات سكمبير يتمثل في [أن الفكرة أو الموضوع أو العقدة، كل هذا لا يغني عمن الشخصية المسرحية أماثل البناء مسرحية إرا١٨١). بينما جعل أحمد عباس صالح الشخصية المسرحية تماثل البناء المسرحي: فإذا كان قد جعل مصرح نعمان عاشور إيقوم على دعامات أسامية من الشخصيات المسرحية لبعض مسرحيات نعمان عاشور و تمحور سرسه لهذا البناء حول الشخصيات المسرحية الماثل وثمة مظاهر أخسرى تؤكد تفديم هؤاء النقاد للشخصية المسرحية على مختلف عناصر التشكيل الجمائي في المسرحية القاد للشخصية المسرحية على مختلف عناصر التشكيل الجمائي في المسرحية الأدا.

ورغم أن مستدور كداد أن يسرفه رأى "لابوس ليجرى" - والذي يقدم الشخصية المسرحية على الحدث - فإنه قد بنى رفضه هذا على نصوره أن العلاقة المجدلية بين الحسنة في التي تُستكيل الملاسح المختلفة الشخصيات المسرحية لأنه إنا كانت الشخصيات هي التي تُسيّل أحدث القصة وفقاً لأبعادها الثلاثة، فإن أحدث القصة بدورها هي التي تحد نلك الأبعاد وتبرزها، وليس بمعقول أن يأتي المؤلف بشخصيات تحسدت أبعادها من قبل القصة ومن قبل أن تبدأ بل الواجب أن نقوم أحدث القصية وتصرفات الشخصيات في مواقفها المختلفة - بتحديد تلك الأبعاد ورسم الصورة العلمة لكل شخصيات أولادا.

ويبدو أن المبدأ الحساكم الدنى يستند إليه هؤلاء النقاد في التعامل مع الشخصية إنما هو مبدأ المشابهة بين الشخصية المسرحية والشخصيات الإنسانية، ويتولد هذا المبدأ عن المبدأ الأساسي السارى في هذا الخطاب من اعتبار المسرح صدورة من أصل قبلي (المجتمع وبدائله الدلالية) ... وإن كان مبدأ المشابهة في خطابهم لا يدودى - نظرياً - إلى القضاء على الطبيعة الجمالية المشابهة المندور هو أكثر هؤلاء النقاد اهتماماً بعبداً المشاكلة فإن خطابه - في اهتمامه بالدعوة إلى تحديد الأبعاد الثلاثة والاجتماعية والنفسية - لا يرجع فقط إلى حرصه على أن إنكتمل صورة كل شخصية وتتحدد قسماتها العامة] (١٤٠١)، بل يرجع أيضاً إلى أن إقياح المتلقى بحيوية هذه الشخصيات إنما يستد - فيما يرى مندور - إلى قدرة الكاتب المسرحي على [الإيهام بأنها شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع قدرة المتصبح شخصيات متعقعة] (١٠٠٠). وليس ما تبدى في خطاب هؤلاء النقاد سواء فيما يبدو صراحة ادى مندور، أو فيما يبرز في التطبيقات النقدية لهم - من تقرير عدم الغمال الأبعاد الثلاثة لكل شخصية - استداداً إلى أن أبعاد أية شخصية في الحياة ليست منفصالة عن بعضها البعض - ايس هذا الاستناد سوى تجل آخر المبدأ الشماكاة ذاته (١٠٠١).

ورغم أن خطمه بالمندور قد انتهى - بعد استعراضه لكثير من الاتجاهات المسموحية المخترفة - إلى أن كل انجاه منها كان يركز دائماً على بعد ولحد من أبعاد الشخصية طبقاً للهنف الذي وضعه كل اتجاه المسرح (١٩٠٧) - رغم هذا فإن من المهم ملاحظة أن خطاب هؤلاء النقاد كان يلح - أكثر ما يلح - على ضرورة إسراز السبعد الاجستماعي في الشخصية، من أجل أن يتخذ الناقد من الانتماءات الاجستماعية والطبقية والله المنافق المضامين التي الموجدة وسيلة إلى اكتشاف المضامين التي تسلطوي عليها تلك المسرحيات (١٩٠١). ولقد النقى خطاب هؤلاء النقاد - بذلك - مع بعض خطابات النقد الأوربي التي أبرزت الدلالة الاجتماعية الشخصية المسرحية إسرازاً يقترن لدى البعض بتجاهل التكوين الفردي للشخصية كما عند "ماركم" و "بجلاً في مقالاتهما النقدية القليلة - من بحث عن الشخصية المسرحية من حيث هي ممثلة لطبقتها فقط (١١١)، أو يقترن لدى آخرين بالنظر إلى الشخصية المسرحية المسرحية بوصفها صدورة أو تمسئيلاً لعصبرها دون تجاهل كيفيات تشكيل الشخصية جمالياً (١٠٠٠).

ومادام هذا الخطاب قد استند منتجوه إلى مقولة تقديم المضمون على الشكل، فقيد تجاوب مع هذه المقولة أيضاً تقديم بعض البدائل الدلالية المضمون ثم التعامل مسع الشخصية المصرحية بوصفها نتاجاً لذلك البديل الدلالي. ولما كانت الفكرة هي أكثر بدائل المضمون الدلالية تقدماً لدى منتجى هذا الخطاب، فإن بعضهم قد انطاق منظر بدائل المضمون الدلالية تقدماً لدى منتجى هذا الخطاب، فإن بعضهم قد انطاق واننظر إليها بوصفها المصدر الأول الذي تثنق أو تتولد منه الشخصية الممسرحية. ورغسم أن المسياغات التي قدمها هؤلاء النقاد تشير إلى اتكاتهم على الجدل بين "الفكرة" والشخصية فإن نصوصهم لا تتفي أسبقية "الفكرة" ... فإذا كان [المسرح هـو الفن الذي يعشي] (١٠٠١). فإن [الأفكار فيه تتحول إلى حقيقة ملموسة، والأفكار فيد تتحول إلى بشر] (٢٠٠١). ولعل سريان مبدأ المشابهة ضمنياً – في تتاول هؤلاء النقاد للملالة بين "الفكرة" والشخصية المسرحية – هو الذي أفضى إلى الدعوة إلى أن للصورة بين الشخصيات المسرحية "بشراً أحياء" [لا مجرد جثث هامدة، ولا مجرد "سعاة نكون الشخصيات المسرحية إلى الجمهور، ولا مجموعة من "الدمى" تحمل لاقتة ادى مندور ولاسيما في نقده لمسرح الحكيم الذهني (١٠٤٠).

(1/0)

مسن الواضيح أن ثمية تجاوباً - في بنية هذا الخطاب - بين ابر از البعد الاجتماعي في الشخصية، من ناحية، والإلحاح على المشاكلة، من ناحية ثانية وتقديم المضمون، من ناحية ثالثة. إذ إن إيراز البعد الاجتماعي فقط للشخصية المسرحية لا يؤدي - فيما يتبدي في خطاب واحد من أبرز ممثلي هذا الخطاب في الدعوة إلى إسراز خصوصية أو فردية الشخصية المسرحية - إلى نفي فاعلية الشخصية في تشكيل مضمون المسرحية أو الكشف عن رؤية الكاتب، وقد تندي هذا التجاوب في صياغة لويس عوض مصطلح "الشخصية القناع" أو "الشخصية النموذج أي الشخصية الثابتة الملامح، والتي تثبير إلى نموذج احتماعي أو شريحة اجــتماعية في المجتمع. ولقد كشف لويس عوض عن أن الأساس النقدي الذي تُقبلُ - في ضوئه - تلك الشخصية هو مبدأ المشاكلة إذ [الأصل في الشخصية القناع أو الشخصية النموذجية إنها تمثل نمطاً متكرراً في المجتمع والحياة، ونحن لا نلتمس فيها أن تكون شخصية متكاملة العناصر أو منفردة في صفاتها الانسانية، بل بكفينا مسنها أن تكون صادقة للأصل الذي تمثله سواء في المظهر أو في القول أو في المسلوك](٢٠٥). ورغم أن لويس عوض قد بَيَّنَ بوضوح أن سيادة الشخصية القناع يمكن أن يودي إلى إعاقة تطور المسرح المصري(٢٠١)، فإنه - مع هذا - كان يستبط - ببساطة - مضامين المسرحيات المصرية التي برز فيها استخدام تلك الشخصية (٢٠٧). وليس أدل من هذا علامة على التجاوب بين مبدأ المشابهة من ناحيـة، ونفى أن تكون الشخصية القناع عائقاً أمام إيراز مضمون المسرحية من ناحية ثانية.

(Y/O)

حين ينحو منتجو هذا الخطاب إلى التركيز على البعد الاجتماعي في بنية الشخصية المسرحية، فإنهم يأخذون - ضمناً وصراحة - في تحويل خطابهم إلى خطابه المجتماعية التي يؤديها المسرح عبر ربط هذا البعد بالمضامين المتدية في المسرحيات، وكان يضاد هذا النحو منحي آخر يسعى -

على قلة نتلجاته – إلى ربط الشخصية بعناصر التشكيل الجمالى للمسرحية (وتكاد بعض هـنه النستاجات أن تقسترب مسن إدراك بعض جوانب تكوين الشخصية المسرحية)؛ فأسبقية الصراع – عند بعضهم – في تشكيل الشكل في المسرحية أدت إلى البحث عن علاقة الصراع بالشخصية ، وذلك ما أشر عن إدراك العلاقة بيسن الصسراع وضسرورة توفسر إدادة قوية في الشخصية المسرحية ، ولا يقوم الصراع ما لم تصبطر على الشخصية علطفة قوية، مما يؤصل في الشخصية إدادة قوية تنفيها إلى الفعل، وقد تندى هذا الإدراك ادى ولحد من ممثلي هذا الخطاب، كان من أكثرهم اهتماماً بالإشارة إلى دور الشخصية المسرحية في تشكيل الشكل؛ لا يقرر النقاش إن المنبع الأول والأعظم الشخصية المسرحية على مر العصور لا يمكن أن نقمل شيئاً على المسرح، إن هذا النوع الهزيل من الشخصيات الضعيفة الهزيلة أن يدخس في صدراع ما، ولا أن يقاوم شيئاً ما، وهذه الشخصيات الهزيلة نفسها غالسباً مـا تتوقى الكارثة، فالكارثة تجربة هاتلة مريرة تقع فيها الشخصيات القوية غليها عادة تملك المطرق الموحشة الصعية (.......).

ولذلك فلابد من شخصية قرية على المسرح، سواء كانت هذه الشخصية قوية في الشر، أو قوية في الخير ...[(٢٠٨].

ولذا كان النقاش قد اعتمد - بوضوح - في التأكيد على أهمية قوة إرادة الشخصية المسرحية على رأى "لايوس إيجرى" (٢٠١)، فإنه قد قدم إضافة جزئية إليه تتمال في تعميمه هاذا السرأي عالى كال الاتجاهات المسرحية، ومن بينها اللامعقول (٢٠١٠)، وهاذا مالم يشر إليه "إيجرى". ومن اللاقت أنه باستثناء حديث السنقاش عان العلاقة بين الصراع والإرادة، وكذا حديث أحمد عباس صالح الذي تبدى في فقرة الصراع - باستثناتهما - لا نجد لدى هؤلاء النقاد و لاسيما "الكبار": لوياس عوض و مندور تحديداً - أي تناول لمسألة الملاقة بين الإرادة والصراع، تلك المسألة الذي بجب ألا تغيب عند أية منافشة جلاة البطل في المسرح ولاسيما البطل التراجيدي.

وشهة تجاليات أخرى في خطاب هؤلاء النقاد تتوخى الربط بين الصراع والشخصية من ناحية والشكل من ناحية ثانية؛ وهذا ما تبدى ثدى ثويس عوض في محلولته تأسيس مفهوم الصراع الدرامي الذي توقفنا عنده من قبل(۱۱۱). بينما نظر شكرى عيد إلى البطل بوصفه تعبيراً عن الطبقة التي تنتجه(۱۱۱)، وبني على ذلك الربط بين ثورية البطل وثورية الطبقة التي تُتجته من ناحية(۱۱۱) والربط بين نمط السبطل والمذهب الأدبى الذي تدمه من ناحية ثانية(۱۱۱). ولم نلك الربط - الذي تدمه شكرى عيد بين البطل والطبقة والمذهب الأدبى يشير إلى تضمن خطاب عيد إدراك الملاقة بين التغير في المذاهب الأدبية - وما يرتبط بها من أشكال فنية جديدة - وما يرتبط بها من أشكال فنية الطبقات الاجتماعية . لكن ما أضعف جدوى هذا الإدراك - في نقد شكرى عيد - أمران؛ عدم اهتمامه بتحليل الشكل، ثم اكتفاؤه في بعض الأحيان بتوصيف أفعال البطل وخصاله دون أن يقدم تفصيراً اجتماعياً له(۱۱۰).

(٣/٥)

ولعل من أكثر الصياغات اكتمالاً لدى نقاد هذا الاتجاه - في محاولتهم تقديم مفهوم الشخصية المسرحية يقوم على الجنل بين الجانيين الذاتى والاجتماعى فيها، مع رد هذا الجنل إلى أساس لجتماعى معدد - هى تلك الصياغة التى قدمها العالم مع رد هذا الجنل إلى أساس لجتماعى معدد - هى تلك الصياغة التى قدمها العالم مسن عسياغة المسالم. إذ قدم العالم صياغة نقوم على أن الشخصية المسرحية أو الروائية بجب أن تكون إشخصية فرد، ذات، نُحسُ بخصوصيتها، ونحسُ بوجودها الكامل ويكيانها المستقل الفريد (.......) ولكتنا نستطيع أن نقول إن هذه الشخصية الغريدة وهذه الخصوصية الكاملة تعبر عن نموذج من الناس نجده هنا وهناك، ونتبينه بغيرتنا الحية الالكاملة تعبر عن نموذج من الناس نجده هنا والاجتماعي في باينة الشخصية المسرحية / السروانية، في الحاحه على أن خصوصية الشخصية والمحدودة إلا التعبير عن نموذج علم من الناس المناس البعانية المناس المنا

فيهسا، وإن جعل ذلك البعد الاجتماعي بعداً عاماً يقوم - ضمناً - على أساس ميداً المشاكلة في معناه "المندوري" لا الماركسي. بينما تبدو صباغة أحمد عباس صالح أكثر اقتراباً من بعض الصياغات التي قدمها اوكاتش؛ إذ بَيَّنَ في تحليله اشخصيات مسرحية "بلاد بره" أن الشخصية الدر لمية / المسرحية المكتملة جمالياً هي تلك التي تقوم في جوهرها على الجدل بين الجانبين الاجتماعي والذاتي؛ بمعنى كونها - من ناحية ممثلة لطبيعة التغير الاجتماعي الذي لحق مجتمعها - أو بالأحرى طبقتها -في إطار مرجلة محددة يعيشها ذلك المجتمع، وكونها - من ناحية ثانية - ذات تكوين ذاتي يجعل من خصائص الشخصية النفسية نتاجاً لجدل الشخصية المسرحية مسع تسلك المرحلة الاجتماعية المحددة (٢١٨). وإذا كان أحمد عباس صالح قد جعل ابداع الكاتب الدرامي مثل هذه الشخصية / الشخصيات قربن اقتدار ذلك الكاتب عيلي إدر أك الصراع الاجتماعي في مجتمعه في لحظة تاريخية محددة (٢١٩) - فإن هــذه الصـــياغة الــتى قدمها تقترب كثيراً من مفهوم "النمط" عند لوكاتس دون أن يستخدم عباس صدالح المصطلح ذاته (٢٢٠). ورغم ذلك يظل التحليل الذي قدمه عساس صائح للشخصية المسرحية "أبسط" في إجراءاته، "أضيق" في مجاله ، مما قدميه لوكاتس انطلاقاً من مقولة "النمط" (٢٢١)، أو ما قدمه نقاد آخرون جمعوا بين تحليل ببنية الشخصية المسرحية جمالياً والنظر إلى الشخصية بوصفها تمثيلاً (TTT).

(7)

يمكن لدارس خطاب هولاء النقاد أن يشير - ابتداء - إلى أن تتاولهم للشكل في مسرح بريخت - بوصفه نمونجاً للتجريب في المسرح - يختلف إلى حد ما عسن تناولهم الشكل في إطار مسألة التأصيل. إذ في الحالة الأولى كان منتجو هذا الخطاب أمام شكل مسرحي استقر في المسرح - و المجتمع - الأوربي، وتم التنظير له في بعض نتاجات اللقد الأوربي، بينما في الحالة الثانية كان على منتجى هذا الخطاب أن يقدموا صياغات نقدية تؤطر الشكل في علاقته بما يدخل تحت مسمى التأصيل، وقد نتج عن هذا الاختلاف تتوعات متعددة في فهم الشكل في إطاري التجريب والتأصيل سنتبدي في الفقرات التالية.

(1/1)

لقد كان مندور أول من حاول تحديد الخصائص التشكيلية للمسرح الملحمى، ونلبك في فقرة مطولة، دالة، من مقاله "الأوتشرك والمسرح الملحمى" حيث يقول إلى المسرح المحدمي يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث بينما يقوم المبرح التقليدي على تجميم الأحداث وتسلسلها وبناء بعضها على بعض.

والمسرح الملحمي يجعل من المتفرج مراقباً ولا يدمجه في الأحداث كما يفعل
 المسرح الثقايدي، أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة ودون
 أن يلهب نشوقه إلى الخاتمة التي يتركز فيها الثائر.

- والمسرح الملحمى يتطلب من المنقرج أحكاماً لا انفعالاً عاطفياً، وهو لذلك يقدم لمه عناصر المعرفة لا تجربة بشرية محددة كما يفعل المسرح التقايدي، ولذلك يخرج المنقرج من التجربة الملحمية مزوداً بالحجج لا بمجرد الإيحاء العاطفي، والحجـج الستي يقدمها تدور كلها حول الإنسان المتطور المتحكم في مصيره الدائم التغير، لا الإنسان المتجمد داخل أبعاد معينة على نحو ما يفعل المسرح التقليدي.

المسرح الملحمي بركز الاهتمام في الأحداث التي يعرضها لا في الخاتمة كما يفعل المسرح الملحمي بأن تسير الأحداث في خط منسرح الملحمي بأن تسير الأحداث في خط منسرج قد تقدم حجة أو عنصراً من عناصر المعرفة التيتصلح أساساً للحكم السندي يسمعي المولف إلى أن يستخلصه من المشاهدين، فيجعلهم مثلاً بدينون المنازية ومآسيها السوداء، بل ويستقزهم القضاء على هذه المآسي، لأن الإنسان الدي يسريد المسرح الملحمي أن يصوره، هو الإنسان كما يجب أن يكون لا الإنسان كما يمكن أن يكون على نحو ما نشاهد في المسرح التقليدي [۲۲۳].

وتبــندى فى هــذا النص - على طوله - دلالات مهمة بمكن استخلاصها؛ فمــندور قــد نقل تلك الخصائص الشكلية عن "إريك بنتلى" - كما أشار فى بدلية مقاله - وينتلى بدوره لخص هذه الخصائص لو جمعها اعتماداً على جدول بريشت لذى أشرنا إليّه من قبل واعتماداً على كثير من كتابات بريشت الأخرى (١٣٠٠). وقد الكستفي مندور برصِّ تلك الفصائص رصاً متوالياً دون أن يتبين العلاقات القائمة بينها، أو يحاول أن يكثف عن المنطق الذى نقوم عليه تلك العلاقات. وإذا اكتفى مندور بستقيم تلك الخصائص تقديماً وصفياً يكاد يكون خالصاً، لخلوه من تقسير مسوى عبارة واحدة وربت في نهاية هذه الفقرة ربط فيها مندور تلك الخصائص بالستوجه العسام في المادية الجدلية الذى يرى أن [الواقع الاجتماعي هو الذى يحدد الفكر] (١٢٠٠). ويضلو تحديد مستور من الإشارة إلى التغريب بوصفه الخاصية الأساسية الفاعلة في تشكيل الشكل في المسرح الملحمي، ولم يشر مندور إليه، وإن نكر – في الفقرات الأخيرة من مقاله هذا – ما يغيد أن الأداء يجب أن يعتمد على التغريب (٢٠١٠). ولا شك أن مثل هذا الفهم هو الذي هيا أمندور – بعد نلك بسنوات – وحيسن كسان يصوغ تصور لته النقية حول المسرح – أن يقصر التغريب على الأداء وحده كما لاحظنا من قبل.

و بذا كان تقهم مندور لطبيعة الشكل في الممدر الملحمي متجاوباً مع مجمل خطاب النقدى، في ابتعاده عن تقديم منظور كلي، شامل، يسعى إلى فهم الشكل - في مسرح بريشت على سبيل المثال - فهماً جنليا؛ إذ ظلَّ خطاب مندور الشكل - في مسرح بريشت على سبيل المثال - فهماً جنليا؛ إذ ظلَّ خطاب مندور يسترك شكل المسرح الملحمي إبراكاً جزئياً بتأسس على أن وظيفته هي استصدار حكم مسن الجمهور على قضية من القضايا، وأنه لذلك يقدم إمشاهد والمواقف واحداث يستطيع الجمهور أن يبنى عليها حكمه، وكأن تلك المشاهد والمواقف والحداث مصرد حربثيات لهذا الحكم (١٧٣٧). ويقدر ما ينكرر هذا الإدراك لدى مندور (١٢٨) فإنه - من ناحية - بكاد ينفي عن الشكل في مسرح بريشت جماليته، نفياً يستجاوب - من ناحية أخرى - مع ما تبدى لدى مندور وغيره من نقاد هذا الاتجاء - من فهم مهمة المسرح الملحمي فهماً تعليمياً.

ولم يكن من الغريب - والحالة هذه - ألا يترك فهم مندور لشكل المسرح المسلحمى ومهمسته أى صدى عميق على مفاهيمه النظرية - حول ماهية المسرح ومهمسته التى صباغها من قبل في "الأدب وفنونه"، ثم ركز صباغتها في "الأصول الدرامية وتطورها ". ولكن ثمة جانباً " إيجابياً " آخر - فيما قدمه مندور في الفقرة

المشار الجبها يتمثل فى تلك الجمل التى تكشف عن حيوية دور المتفرج فى الممسرح المسلحمى، وهو جانب نكره مندور دون أن يلتقت الى أهميته فى اكتشاف المغايرة التى ينطوى عليها الشكل فى المسرح الملحمى، بينما برز الانتفات الى هذا الجانب عند نقاد تالين لمندور.

(1/1/7)

ويتبدى من خطاب نقاد الجيل الثالث أن ثمة تطوراً ما في إبراك الشكل في مسرح بريشت الملحمي، يتجلى تجابين مختلفين؛ أولهما إبراك دور التغريب في صياغة الشكل، وهذا ما يتبدى بوضوح - لدى سعد أردش؛ حيث برصد عداً من السسائل التشكيلية "البلرزة" في ذلك الشكل مئل: إحال الحدث في بيئة جغرافية عرببة، أو تجميد للحادثة بكثير من المبالغة، ويطريقة حرفية لا رمز فيها، وقطع تعلسل الأحدث عن طريق تغيير المكان، واستخدام المشاهد القصيرة، وإبخال الأعانى وتوجيه للحدث مباشرة إلى الجمهور (٢٢١). ويسمى أردش هذه الوسائل الحياناً - الطرق الملحمية، ويشير إلى أن وظيفتها - في إطار ذلك الشكل - تحقيق المتغريب، ويذلك تقدم أردش نحو إبراك القغريب بوصفه الأساس الذي تتشكل عناصر الشكل من خلال جدلها معه. ولكن أردش حمع هذا - توقف عند المناصر الجزئية في الشكل، ولم يسم إلى تقديم صياغة شاملة له.

ورغم أن غالى شكرى لم يلتفت إلى محورية دور النغريب في تشكيل شكل المسرح المسلحمى ، وربط بين هذه العناصر والوظيفة أو الدلالة التي تحيزا المسرح المسلحمى ، وربط بين هذه العناصر والوظيفة أو الدلالة التي تحملها؛ من ذلك ما رصده - نقلاً عن بعض مخرجي المانيا الشرقية - من المتخصصين في إخراج مسرحيات بريشت - مسن أن المسراع الرئيسي في المسرح الملحمي هو إحقاً مسراع خسارجي بين مجموعة من الشخصيات وبعض القوى الخارجية ولكنه لا ينستهي كملاحم العصور الوسطى بانتصار البطل الغير على غريمه الشرير. ذلك أن "غياب البطل الفرد" من مسرح بريخت يرفع المشكلة الإنسانية إلى مستوى أكثر تمينا والبطل فهو يجمد المسألة الفنية في بناه أكثر تركياً]("؟). ويبدو إبراك

الصراع في المسرح الملحمي - كما يقدمه غالى شكرى - خطوة "أكثر تقدماً " من ذلك الإدراك السذى قدمه مندور من قبل حيث اكتفى بوصف ذلك الصراع بأنه [مسراع قضائي يدور حول نزاع أو خلاف على قضية من القضايا العامة](۱۳۳)، مما قاد مندور إلى تفسير استخدام بريشت الملاقات والمشاهد السينمائية والفانوس السحرى، كما قاده إلى تفسير التغريب من حيث هو طريقة في الأداء التمثيلي(۲۳۰).

(٢/١/٦)

ويتبدى التجلي الثاني الدال على تطور إدراك منتجي هذا الخطاب - في جيلهم البثالث – للشكل في المسرح الملحمي ؛ فيما قدمه "صبحي شفيق" حيث يكشف عن إدر إلى "متقدم" لكيفية بناء بعض عناصر الشكل من منظور فعالية دور التغريب من ناحية، ووضع المتفرج وضعاً مركزياً من ناحية ثانية. مما يشير إلى أن إدر اكه لذلك الشكل - أو لبعض عناصره التي تناولها - أقرب ما يكون إلى الفهم الجدلي الذي يربط - بفاعلية - بين الشكل والمضمون، ويكاد يتركز ذلك الإبر اك في تحسليله كيفيسة بسناء الشخصية المسرحية؛ وكما الاحظنا من قبل يُبَينً شعيق ضمرورة تقديم الشخصية أو تصويرها في مواقف منوالية ... مع جعل المتفرج رقيباً - في الوقت نفسه - ثم تقديم الغناء في نهاية كل موقف لامتصاص الطاقعة الانفعالية لدى المتفرج حتى يصبح أقدر على الحكم الموضوعي(٢٣٣). كما بَيِّس شفيق أن السرد هو الوسيلة الأساسية التي يستخدمها كاتب المسرح الملحمي حتى يستطيع عرض الحدث على أنه فعل وقع في الماضي لا في الحاضر، وبذلك أصبح التغريب - والذي يسميه شفيق تأثير التبعيد أو تأثير الاستغراب - وسيلة لاصيقة بالشكل الملحمي، ولا تقتصر على اللغة وحدها، وإنما تشمل أيضناً مختلف عناصر العرض (١٣٤). كما أدرك شفيق أن دور هذه الكيفيات – في صياغة بعض عناصر الشكل - يتمثل في إيراز الظرف التاريخي - لما يتم تصويره - مما يتيح للمسرح إظهار نسبية الظواهر، ومن ثم إمكانية تغييرها(٢٢٥).

ومثل هذا الإدراك يرتد – مباشرة – إلى ما قدمه بريشت في "الأورجانون القصــير" حيــث يشــدد على ضرورة تصوير الظواهر والعلاقات الاجتماعية في نسـبيتها الــتاريخية، وعدم لظهار الشروط الاجتماعية بوصفها " قوى سوداء" بل بوصفها نتاجاً بشرياً قابلاً للتغيير (٢٦٦).

ولعل اقتدار شفيق على إدراك فاعلية التغريب في تشكيل عناصر الشكل في المسرح المسلحمي يستجاوب مسع ما كشف عنه في تحليله لمسرحية "الاستثناء والقساحدة" عن دور الشكل - أو بعض عناصر البنائية والجمالية - وعبر علاقته بالتغريب - في تحقيق مهمة المسرح الملحمي(٢٣٧).

(٢/٦)

من الواضح أن الدعوة الى التأصيل قد انعكست على الشكل بوصفه عنصراً من العناصر التي تشكل ماهية المسرح - جمالياً - لدى نقاد هذا الاتجاه، ويتبدى هذا الاتحاس تجابين مختسلفين؛ أولهما يتمثل في الدعوة إلى أن يفيد الكاتب المسرحي من التراث الشعبي "إطاراً" أو "وعاء " يصنبُ فيه "مضموناً " جديداً فه فسند أمير السكندر يتواتر هذان المصطلحان ليشيرا - أحياناً - إلى أن الحكيم قد استخدم التراث الشعبي أو العربي القديم إكاطار توضع فيه مفهومات عصرية، أو كوعاء ينصببُ فيه محتوى جديداً (١٣٠٨). ومن الواضح أن هذا التجلي الذي يجعل التراث الشعبي مجرد "إطار" الشكل المسرحي، قد تجاوب ما تبدى لدى منتجي هذا الخطاب مسن الدعوة إلى أن يكون ذلك التراث أيضاً مادة لمضامين المسرحيات المصلية. وإن كان مصطلح الإطار هذا لا يدل - لعموميته - على دلالة محددة فيما يتعلق بالشكل؛ بعبارة أخرى لا يكاد يحمل هذا المصطلح - في سياق استخدامه لدى منتجى هذا الخطاب - دلي الشكل، بل يحمل استخدامه لدى منتجى هذا الخطاب اوصف علاقة دلاسة يحمل ها مصطلح "المادة" حين يستخدم منتجو هذا الخطاب لوصف علاقة السمر حالحربي بالتراث الشعبي العربي أو حتى بالتراث العربي القديم الفعري .

وأما ثانيهما فهو تجل أكثر شبوعاً يتمثل في الدعوة إلى أن يستمد الكاتب بعض عناصر التشكيل من التراث الشعبي أو من الأشكال التمثيلية الشعبية، أو الدعوة إلى إنطعيم القالب الذي عليه المسرحية العربية بعناصر مستحدثة من السروح الشسعي الذي يتجلى في حلقات السعر وجاسات الترفيه، وذلك بحد تطوير هذه الدعوة قد هذه العناصسر ولخضساعها لروح العصر القاتم ((۲۲) ولما كانت هذه الدعوة قد بسرزت في مرحلة الستينيات - بصبقة خلصة - فليس من الغريب أن تتجلى لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه في أجباله المختلفة (۱۲۰۰ وأن نتجاوب مع ما كان يقوم به هـولاء السنقلد في تطبيقاتهم النقدية - على النصوص التي اعتمدت على التراث الشعبية و أفادت من الاشكال التمثيلية الشعبية - من رصد الأصول الشعبية التي اعتمدت عليها هذه النصوص، وإن كان هذا الرصد لم يصل منتجوه - دائماً - إلى اكتساف فاعليه هذه الأصدول في عناصر الشكل أو التشكيل الجمالي لهذه النصوص (۱۲).

ويستجاوب هذان التجليان تجاوبات مختلفة مع ظواهر مختلفة سانت خطاب هؤلاء النقاد في تقاولهم ماهية المسرح .

(V)

لقد برز في تحليل هذا الخطاب عدد من الظواهر الأساسية التي تسم هذا الخطاب في تحديده لماهية المسرح، ومن أهمها: القصل بين الشكل والمضمون، وعدم القدرة على إنتاج تصورات نقدية تثبت العلاقة الجداية بينهما، وعدم القدار منتجى هذا الخطاب على بلورة مفاهيم شاملة، كلية حول الشكل والمضمون، وانصباب جهدهم على العناصر الجزئية المختلقة، وبروز التبادل الدلالي بين المصلحات الدلالية على عنصر ولحد أو عناصر متشابهة، ثم غياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأماسية التي استخدمها منتجو هذا الخطاب؛ مثل الشكل، المضمون، الصراع، المستغرب وغيرها، وتندرج تحت هذه الظواهر العامة خلواهر أخرى جزئية مختلفة تبدت في مواضع متقرقة من هذا القصل.

ولإذا كانت هذه الظواهر العامة قد تبدت في التأسيس، فقد تبدت كذلك في الستجريب" والتأصيل"، ولي كان كل مجال منهما قد اختص ببعض الجوانب التي لا تتناقض في دلالتها مع تلك الظواهر العامة.

وبينما نتذاول ظاهرة غياب التأسيس القاسفي لعدد من المفاهيم الأساسية التي استخدمها منستجو هذا الخطاب، في موضع آخر - فإننا نتوقف هنا عند الظاهرة الأساسية التي وسمت خطاب هؤلاء النقاد حول الماهية، وهي ظاهرة الفسل بين المسكل والمصلمون التي ترتبت عليها مختلف الظواهر الأخرى فيما عدا ظاهرة غياب التأسيس القاسفي المفاهيم .

وإذا كاتت ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون قد تولدت عنها ظواهر سلبية مختافة، فإن هذه الظواهر المتوادة عنها قد كانت عاملاً من العوامل التي نقضت خطاب هؤلاء النقاد من داخله، وحالت هذه الظواهر – على مستوى علاقة هذا الخطاب بالمتاقى / المجتمع – بيان أن يؤدى ذلك الغطاب – وظائفه الإجتماعية الفعالة – إذ كما يرى أدورنو إأن المهمة الأولى من مهام سوسيولوجيا الفان هي إحداث النقد الاجتماعي. ومن غير الممكن – فيما يبدو لي – تحقيق هذه المهمة عندما يتم الفصل بين محتوى العمل الفني ونوعيته المناكلة .

ويمكن القول إن ذلك الفصل بين الشكل والمضمون في خطاب هولاه النقاد، إلى المساهد نتاج لظاهرة عميقة سارية في البنية العميقة لهذا الخطاب، وهي ظاهرة الفصل بين الجمالي والاجتماعي، والتأكيد الضمني الذي يتولد عنها يتمثل في الاهتمام بالمهمة والحرص على إثبات اجتماعيتها، بينما لا تبدو الماهية اجتماعية إلا في علاق تها بلصلها (المجتمع وبدائله الدلالية)، ولا تكاد هذه الماهية انتكشف الجتماعيد عنها الدالة عند درس أو تتاول هؤلاء النقاد للعناصر الجمالية المختلفة التي نتشكل منها ماهية المسرح. ويبدو أن مقارنة موجزة بين نتاج هؤلاء النقاد – من حربث هدو نصوذج الفهم الاجتماعي لماهية المصرح – وبين نتاجات بعض النقاد الأرزبييان المعاصدين لهدم أو الدالين لهم ممن عملوا في مجال سوسيولوجيا المسرح – تكشدف عن أن الفارق الجذري بين هذين الخطابين يتمثل في اقتدار مند تجي الخطاب الثاني على تأميس اجتماعية المسرح عبر إبراز كيفية تجلى هذه الاجتماعية في أبعداده المختلفة: المادة – المضمون / الشكل / التاقي / المهمة، ويتركز التتلول في هذا على السياق العناصر الثلاثة الأولى. إذ يتضح لذي لوكاتش، وويركز التتلول في هذا على السياق العناصر الثلاثة الأولى. إذ يتضح لذي لوكاتش، وويركز التتلول في هذا على السياق العناصر الثلاثة الأولى. إذ يتضح لذي لوكاتش، وويركز التعلون و فيهاخ، أن تأسيس اجتماعية المسرح / الدراما(٢٤٠٠) إنما ينهض أساساً

على عمليتين نقديتين متجادلتين، متزامنتين: تأسيس اجتماعية كل عنصر من هذه العناصر، والتحديد العميق، النقيق، للعلاقات الجنلية بين هذه العناصر الاحتماعية الجمالية، مما يفضى إلى إنتاج خطاب يحد الماهية الاجتماعية الجمالية للمسرح دون انفصال بين جانبيها. وإذا كان هؤلاء النقاد الثلاثة يختلفون في فهم كل منهم اللماهية الاجتماعية الجمالية للمسرح، فإنهم يكادون بيدءون دائماً بتقرير اجتماعية المادة التي تفضي – بدور ها إلى لجتماعية المضمون، هذا ما تجسده مقولة لوكاتش المحورية، المستكررة في تناوله للدراما من أن إمادة الدراما هي حادث يقع بين الناس](٢٤٤). بينما ينطلق ويليامز" من أن [الكاتب الدرامي- مثل الشاعر والرواتي - يعميل في اللغة لكي يخلق تنظيماً خاصاً لتجربة، ولكن طبيعة هذا التنظيم - في حالبته - تستم بلغة الأداء ..](٢٤٥) فيظهر - ابتداء - القر أن بين اجتماعية المادة، واجستماعية المضمون، واجتماعية الثلقي، وهو قران يعرضه لوكاتش في نص طويا - إلى حدُّ ما - لكنه دال، حين يقول إنعد ظروف التأثير الدرامي - على وجه الخصوص - اجتماعية. فالجمهور بعد دائماً - أكثر اجتماعية من الإنسان المفرد، المنعزل، وتصبح إمكانيات التأثير أقوى في إطار الظروف التاريخية للمرحلة، بينما أفكار الإنسان المفرد، أو الإنسان في جماعة ما، تستطيع بالكاد أن تُمَـــنَّد، ولكن ليس أكثر من زمن وجوده ووجود جماعته (.....) فالاجتماعي- إذاً هـ و مـادة الدرامـا: إنه كما رأينا - ينحصر في الحدث الاجتماعي الذي يقم بين البناس، وطبيعة ذلك الحدث الاحتماعي بمكن - لذلك - تصعيدها، لأن الحماعة المقصودة بنبغي أن تستشعر أن ذلك الحدث – طبقا لمتطلبات الشكل – كأنه نمطي فيها، وأنه قدرها مُرَمِّزًا، وحياتها مشار الليها. والاجتماعي - أخير ا - والسبب نفســه هــو العنصر النهائي المنظم للأسابة، و هو رؤية العالم. إن الدراما - كما نعبر ف - يمكن أن تبني فقط على رؤية العالم هذه، لأن كل ما بحدث وما بتحرك في الدراما دائما يتم من خلال رؤية العالم، ويتحقق - بواسطتها - أخيرا - تأثيره الدار لمي](٢٤٦).

 مترابطة (۱۲۱۱)، وأن [هذا يتطلب طبيعة جماهيرية ولجتماعية في تجميد العمل الفني واستقباله (۱۲۱۷)، وأنسه إقسد نتج عن نتك الجماهيرية وذلك النراء بالدلالة أن أداء الأدوار أو الفسن الممسرحي قد كانت له في المجتمعات المختلفة وظائف جوهرية، وغالباً ما كانت معرفية أساساً، وموضّعة - بفعالية - الروية العالم (۱۲۹۱).

ولقد قادت هذه التأسيساتُ ناقداً مثل أوكاتش إلى دراسة اجتماعية الشكل في الدر اميا در اسية تتطيلق مين الجدل بين عناصر المادة ، والمضمون، والشكل، والمهمة من ناحية، وتأكيد الاجتماعي والجمالي في كل منها من ناحية ثانية، والستأكيد على اجتماعية الشكل من ناحية ثالثة (٢٥٠). ولقد قادت هذه المنطلقات إلى تحليل الشكل في الدراما تصليلاً اجتماعياً جمالياً كثيف عن حدل الحمالي و الاجتماعي في الشكل (٢٥١) وفي عناصره الجزئية المختلفة؛ فالصراع - على سبيل التمثيل - أصبح لدى لوكاتش، الإظهار الأصفى للإرادة، وتركيزه في فترة محددة من حياة الإنسان - و التي تشكل مادة الدر اما - ير تبط بطبيعتها و بطبيعة التطقى، والحدود العليا والسفلى لمجالات الصراع تحددها الحدود الطبيعية للقدرات والمجالات الإنسانية، كما أن الصدراع يجب أن يكون حضورياً/ مرتبطاً بالحاضر. ورغم تشابه الصراع الدرامي وصراعات الحياة اليومية فإنه يجب -في الوقيت نفسه — أن يجاوز ها مما يعمق محتوى الدر اما من ناحية، ويتجاوب مع ما يجب أن تتصف به الدر اما من قدرة على التعميم و التكثيف (٢٥٢). بينما أدى انطللق وبأيامز من تأكيد اجتماعية المادة واجتماعية التوصيل والتلقى الى تقرير ه [أن الدر امسا و احدة من أكثر الاشكال الفنية اجتماعية](٢٥٣). وقد رتب على ذلك مقولــة أخرى مؤداها أن هذا هو [السبب في أن التاريخ الاجتماعي للدراما بعد --إلى حد ما - أيسر مدخلاً من التاريخ الاجتماعي لبعض الفنون الأخرى](٢٥٠). وقدم - لذلك - تاريخاً لفترة طويلة من عمر الدراما الإنجليزية، ربط فيه بين التغيرات الاجستماعية والتغير في أشكال الدراما ومضامنيها وجمهورها (٢٥٥). وهذا ما قاده الى تأسيس مصطلح " التاريخ الاجتماعي للأشكال الدر امية "(٢٥١).

ومن الممكن – بعد قرن هذا النماذج النقدية بما قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى المصريين حول ماهية المسرح القول بعدم اقتدار منتجى ذلك الخطاب على تأسيس ماهية المسرح تأسيساً لجثماعياً فعالاً. وسيتم تفسير دلاله هذه النتيجة في موضع آخر.

وإذا كانت ظاهرة التأصيل لدى منتجى هذا الخطاب قد يرزت فيها السلبيات العامة، المختلفة، التي يرزت في موقف نقاد هذا الاتجاه من "التأسيس" فإن ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون قد تجاويت مع الظاهرة الأساسية القارة في بينة هذا الخطاب حول التأصيل، وهي تصور مؤداه أن التأصيل بتحقق عن طريق الجمع/ المجاورة بين المسرح - بأشكاله المحددة، المكتملة لدى الأوربيين والتي توقف هــولاء النقاد عند عناصرها العامة - وبين عناصر من التراث الشعبي العربي أو مـن الأشـكال الشعبية التمثيلية. ولعل سريان هذا التصور في البنية العميقة لذلك الخطاب هو الذي يفسر، لماذا كان منتجو هذا الخطاب مشغولين - في درسهم للنصوص المسرحية المنى أفانت من التراث الشعبي أو من الأشكال التمثيلية الشحبية – فضلاً عن البحث عن "الفكرة" – بالبحث عن كيفية تحقق تصور إتهم العاملة عن المسرح من حيث أدوات تشكيله الأساسية (الصراع / الحدث / الشخصية). وكان منتجو هذا الخطاب يطالبون الكاتب المسرحي المصرى بالحسر ص على كيفيات تشكيل هذه الأنوات / العناصر – وما ترتبط به من أشكال دون أن يُعْسنُوا بطسرح السؤال عن الثغيير الذي ينبغي أن تخضم له هذه العناصر في بنيستها، أو في تشكيلها، حين يعتمد الكاتب المسرحي المصرى على التراث الشعبي أو على الأشكال المسرحية الشعبية (٢٥٧). ويعبارة أخرى: لم يتساءل منتجو هــذا الخطــاب عما إذا كانت الإفادة من التراث الشعبي و الأشكال التمثيلية الشعبية مؤديسة إلى إحداث تغيير في كيغيات التشكيل الجمالي للأشكال المسرحية وتقنياتها المختلفة، بـل كـانوا يفترضون أن استلهام التراث الشعبي أو الأشكال التمثيلية الشعبية يجب أن يقترن بد [احترام المسرح كشكل فني، و (.....) محاولة الاستفادة من امكانباته المعروفة](٢٥٨).

ولعمل همذه النتيجة الأخيرة ترتد - جزئياً - إلى ذلك الانقطاع بين خطاب هؤلاء النقاد، والخطاب السارى - فى بعض جوانبه الدالة - لدى أصحاب دراسات الأنب الشميني فى هذه المرحلة: فإذا كان قد تبدى فى فقرات سابقة سريان بعض المقدولات المشتركة في هذي الخطابين، مثل إعطاء اعتبار المترك الشعبي ، وتواتر مقولة أن الأدب / المسرح تعبير عن روح الشعب والدعوة إلى استداد خلصات الأعمال الفنية من التراث الشعبي (٢٥١)، فإن هذا التجارب بين الخطابين قد كان يقابله - على مستوى آخر - تنافر نبدى في خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي. كان يقابله - على مستوى آخر - تنافر نبدى في خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي. والفريب أن هذا النتافر كان يحدث مع المقولات التي كان منتجو هذا الخيال بوستاجونها بالفعل من أجل تأصيل ظاهرة "التأصيل" نقدياً . فرغم بعض السلبيات السنى مسادت دراسات الأدب الشعبي في هذه المرحلة (٢٦٠) - فإن أصحابها قد طرحوا في خطابهم بعض المقولات أو الاجتهادات التي كان يمكن أن ترفد خطاب نقداد الاتجاه الاجتماعي رفداً يؤسس لظاهرة التأصيل نقدياً. وتتمثل هذه المقولات والاجستهادات في: الكشف عن عن بعض العناصر الدرامية في النصوص الشعبية والتركيز ولاسيما المدير، ودراسة كوفية بناء الشخصية في بعض السير الشعبية، والتركيز على العناصر الأدانية في السيرة الشعبية ، والإشارة النادرة التي قدمها عبد الحميد بونيس عن صعوبة استلهام ميزة الظاهر ببيرس" في أعمال حديثة إلا بعد النف على عقبة اعتماد أحداثها على القدرية (٢١٠).

لقد كانت هذه "الإنجازات" يمكن أن تلفت منتجى هذا الخطاب مما يتبح لهم أن يجعلوا دعوتهم للتأصيل تستند إلى أسس ملموسة متحققة في الإبداعات الشعبية، منواء كانت إمكانات درامية، أو تراث أداء(٢٠١٠).

ومن الفريب أنه في فترة معاصرة لنقاد هذا الاتجاه – بداية من منتصف الخمسينيات وما بعدها – أخذ النقد الغربي يتعرف على مفهوم جديد المسرح أنتجه دارسو سوسيولوجيا المسرح؛ مفهوم يسعى في تجلياته المختلفة إلى تأسيس تصور بيل الممسرح يستقض المفهوم المفهوم الذي يتمحور حول النص وخصائصه البنائية، و يقدم بهلاً منه مفهوماً المسرح بوصفه تمثيلاً لحياة جماعة محددة، يتحقق في الاحتفالات المختلفة الذي تقوم بها ناك الجماعة (٢٠١٦)، أو مفهوماً آخر - قُدم في بدايسة المسرحينيات - تنطلق صائفته الليز لبيث برونز " من تأكيد العلاقة المزدوجة بين المسرح والحياة الاجتماعية عن طريق شرح توعات التقاليد المسرحية، مما دعاها إلى دراسة العملية التي ينتج بها المسرح / التصدرح من الطقوس بوصفه دعاها إلى دراسة العملية التي ينتج بها المسرح / التصدرح من الطقوس بوصفه

..... الغطاب الدائدي والأيدوولوجها

لغة للقطيد السدرامي ونتاجاً لاستخدامات المؤدين والمشاهدين (٢٠٤). ولم تتجاهل أبرونسز "جماليسة هذه التقاليد إذ رأت أن [هذه التقاليد نتكئ على عدد من الأشكال السبلاغية السنى تضلق العسالم المسرحي، والحيل البلاغية التي تسهم في الإيهام بالأصالة [(٢١٥).

ولكن كنان "من المستحيل" بحكم شروط التاريخ أن يأخذ نقاد الاتجاه الاجتماعي المصدري بهذه المغاهيم أو ينتجوا بديلاً يشابهها، وهذا ما نتتاوله في موضع آخر.

+ هوامش فصل الماهية :

- (١) انظر تحليل مصطلح الحياة عند لويس عوض في فصل المهمة من هذه الدراسة .
 - (١) مندور : الأدب ومذاهبه ، طبع نهضة مصر ، بدون تاريخ ، ص ٢١.
- (٣) معجــم الطوم الاجتماعية، تصدير ومراجعة ليراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٧٥ اص ١٠٣. وانظر الشرح الكامل لمصطلح البيئة ص - ص ١٠٣ ١٠٤.
- (٤) انظر : محمد عاطف غيث (وآخرون) : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصري العلمة للكتاب ، ١٩٧٩، ص ٢٥١ حيث يرى أن المصطلح المجتمع ثلاث استخدامات منها (أنه النظم والثقافة التي تتحقق عند جماعة من الناس).
- (٥) حـول المفساهيم المختلفة لمصطلح الحضارة ، انظر : إبراهيم مدكور ، المرجع السابق من ص ١٩٠٨ وعلطف غيث : المرجع السابق ، ص ص ٥٨ ٥٩ .
- (٦) انظر تكرار استخدام هذا المصطلح بذلك المعنى لدى مندور فى كتابه الأدب ومذاهبه ص ٩٣ ، ٩٩ - ١٠٠ وانظر أيضا : زكى طليمات : المسرح استثارة الواقع، مجلة الرمالة ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ ، ص - ٨٧ - ٨٩.
- (٧) يتبدى هذا الاستخدام لدى عبد المنعم تليمة في كتابيه : مقدمة في نظرية الأدب ط.٢
 دار الثقافة القاهرة ١٩٧٦ .
 - -- مداخل إلى علم ألجمال الأدبى ، ط1 ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨ .
- (A) انظر : عبد المنعم تليمة : مدخل كتابه : النقد العربي الحديث ، ط ٢ ، دار الثقافة القاهرة، ١٩٨٤ عص – ص ٤٩٣ .

- (٩) انظسر مقسالات مندور المختلفة في نقد بعض الروايات والمسرحيات في كتابه الى الميزان الجديد "حيث بتكئ على مفهوم الحياة مويدعو إلى ضرورة تحقيق المشابهة بين الشخصيات الروائية والمسرحية والحياة .
- (١٠) انظر مقال مندور: الأدب والحياة حص ١٨٥٥من كتابه "معارك أدبية"، المقال ص ص ٢٨٣ ٢٨٦. وهــو مــن المقالات التي كتبت في معركة ١٩٥٤ حول وظبفة الأب.
- (١١) هـذا ما يتكرر في كتابات مندور المختلفة، ومنها على سبيل المثال المواضع
 التالبة :
 - الأدب وفنونه ، ص ص ٩١ ٩٧.
- الكلامسيكية والأصول للفنية للدراما دار نهضة مصر ببدون تاريخ مص ص م ١٥ - ١٠٠٠ .
 - (١٢) محمد مندور :الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما عص ٨٩ .
- (١٣) انظر تطول مفهومي المجتمع والحياة عند لويس عوض في قصل المهمة من هذه الدراسة وانظر أيضا مقال عبد المنعم تليمة انتصور التاريخ الأدبى في كتابات لويس عوض، مجلة أدب ونقد، مليو ١٩٩٠، ص ص ١٢ ١٤، حيث يقرر أن كتابات لويس عوض تستند إلى "العصر" و"البيئة" و"المجتمع" و"الشخصية"وكذا "الفكر"وإن كانت تُخلّب فيما يرى تليمة هذه المقولة الأخيرة.
- (١٤) محمود أمين العالم : الثقافة والثورة سقالات في النقد، دار الأداب، بيروت، ١٩٧٠، مرحود. والإنفاض هذا من مقاله "الأدب والفنون الجميلة"، وقد نشر، أولا، في مجلة الأداب، عدد لكتوبر ١٩٥٦.
- (١٥) جابر عصفور: المرايا المتجاورة عراسة في نقد طه حسين ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٤٠ ٤١، حيث للكتاب، ١٩٨٣، ص ٤٠ ٤١، حيث يحـلك عصد فور تواتـر تقديبه المرآة ادى المدارس الأدبية الكبرى: الكلاسيكية، الرومانسية، والوقعية.
 - (١٦) انظر تحليل هذه الصيغ في فصل المهمة في هذه الدراسة.
 - (١٧) مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص ٤٩.

- Jones, Thora Burley and Nicol, Dernard De Bear: Neo Classical Criticism 1560 (1A) 1770, Campridge University press ,1976.P51.
- (١٩) انظر : عرض كل من "جونس " ونيكول" لاجتهادات الكلاسيكيين حول تلك. الجوانب المختلفة ، في :Jones and Nicol : Ibid , P-P 51-60.
- (٢٠) لنظر تحليل هذا المبدأ في فصل المهمة .ومن المهم متابعة تجليلته المختلفة في هذا .
 القصل .
 - (٢١) انظر مندور :الأصول الدرامية وتطورها محيث يتكرر الحديث عن التغويب في مواضعه عثوقة منها وانظر أيضا مقاله "الأوتشرك والمسرح الملحمى"في كتابه "في المسرح العالمي عس – ص ١٧
 - (٢٢) مندور: الأصول الدرامية، ص ص ٢١ ٢٢ .
 - (٢٣) مندور :الأصول الدرامية من من ٢٣ ٢٤ .
 - (٢٤) انظر المرجع السابق ص ص ۱۰ ۱۱ ميث ترد عدة نصوص تحمل المعاني ذاتها المطروحة في الفترتين اللتين اقتبسناهما في الاقتباسين السابقين .وانظر أيضا كتأبه الني المسرح العالمي، مقال االأونشرك والمسرح الملحمي "ص١٧ خاصة.
 - (٢٥) لنظر تحليل فهم مندور لمهمة المسرح الملحمي في فصل المهمة من هذه الدراسة.
 - (٢٦) انظر على سبيل المثال تأصيل كل من "هلتهوزن " و"جون ويللبت" لمصطلح
 التغد ب :
 - Holthusen, Hans Egon: Brechts dramatic Theory , Ibid p- p 108 109.
 - Willett .john: The Theatre of Bertotl Brecht , Ibid p- P 78-81.
 - (٢٧) انظر تحليل فهم العالم لمهمة المسرح الملحمي في فصل المهمة في هذه الدراسة.
 - (٢٨) سعد أردش : الملحمية والتربية الاجتماعية في مصرح بريخت ص ١٠٢.
 - (۲۹) انظر سعد أردش :تجربتي مع مسرح ب،بريخت .
 - (٣٠) انظر المرجع السابق ص١٠.
 - (۳۱) سعد أردش تنجربتي مع مسرح ب بريخت : ص ٦٠.
 - BRECHT: THEATERARBEIT: A. B. D. S 40,42,43. (٣٢)

- (٣٣) من المفيد ملاحظة أن شفيق يتناول هذه المسألة تحت عنوان دال هو "تحطيم التماثل بين المفترج والشخصية".
 - (٣٤) صبحى شفيق: بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ص١١١.
 - (٢٥) نفس المرجع والصفحة .
 - (٣٦) محمد مندور على المسرح العالمي عص ١٦٠.
 - (٣٧) صبحى شغيق ببريخت والمسرح الواقعي الملحمي عص١١٢.
 - (۳۸) انظر:
- ETER SZONDI: DIE moderne DRAMEN THEORIE, SURKAMP, Frankurt S S 116 117.
 - (٣٩) انظر: صبحى شغيق، بريخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص١١٢.
 - (٤٠) انظر المرجع السابق عفس الصفحة.
- (٤١) انظر التأصيل الذي قدمه "شوماخر"الأصول الفلسفية والاجتماعية لمصطلح
 التفريب عند بريشت، في كتابه:

ERNST SCHUMACHER: DIE dramatischen VERSUCHE BERTOTLE BRECHT, A.B.D, S - S 192 -207.

- (٤٧) انظـــر: THEATERARBEIT, S.41,51. حيث يتداول بريشت "التغريب" فيربط في الموضع الأول بينه وبين الانطلاق من الفهــم الماركسي للمجتمع عفيقول إن "منهج" المصرح الجديد "يتطلب إدراك حركية المجتمع بوالظروف الاجتماعية بوصفها إشكاليات وتتبعها في تتاقضاتها" ص ٤١. بيــنما يكشــف في الموضع الثاني عن شمولية مبدأ التغريب وجوهريته بمن مــنظور الــوعي بمهمــة الممرح الاجتماعية عفيقول "إن ما يتم تغريبه وكيفية تغريبه يــتوقف على التفسير الذي ينبغي إعطاؤه للحدث الكلي، حيث يستطيع الممرح أن يعي، بفاعلية، مشكلات عصره "٥١.
 - (٤٣) مندور عمعارك أدبية ص ص ١٨٨، من مقال الفن والموضوع.
- (٤٤) مسندور: معسارك أدبية، ص ٣٠، من مقال "الشكل والمضمون"، وانظر أيضا ما يقولسه في المقسال نفسه إلى ما نحتاجه اليوم هو البحث عن الموضوعات التي نستطيع أن نشحنها بمضمونات تغذى القيم الجديدة الأخذة في الانبثاق في مجتمعنا] ص ٣٠.

- (٤٥) العلم وأنيس: في الثِّقاقة المصرية، ص 22.
 - (٤٦) المرجع السابق، ص س٤٤ ١٤٥.
- (٤٧) انظر تحليل نتاج العالم النقدى في فصل المهمة.
- (٤٨) اسستخدم العسالم مصد طلح "الاتمكان استخداما واضحا في مقاله "الاتب والفنون الجميداة"، ويتبدى من مقارنة هذا الاستخدام "الجديد" بمقالات تمي الثقافة المصرية" أن هذاك نضجا واضحا في فهم العالم له، انظر كتابه: الثقافة والثورة، ص-ص/١٧
 - (٤٩) مندور: معارك أدبية، ص ٦٢، من مقال الشكل والمضمون.
- (٥٠) انظر :مندور الأنب ومذاهبه ص ٩ ، وانظر أيضا كتابه الأنب وفنونه ص ٧٣.
 وتواتر هذا التعريف في كتابات مندور يغني عن إحالات أخرى إلى مواضع بعينها منها.
 - (٥١) العالم وأنيس: في الثقافة المصرية ص ٤٤.
 - (٥٢) المرجع السابق ص ٤١.
 - (٥٣) نفس المرجم والصفحة .
- - (٥٤) العالم: الثقافة والثورة ص ٣٢٥.
 - (٥٥) المرجع السابق ص ٣٢٦.
- Williams,Raymond: Marxisms and Literature ,oxford university press, انظر: (٥٦) انظر: p 188.8
- (٧٥) انظر تحليل هذه التطبيقات في فصل المهمة عولا سيما التطبيقات التي قدمها مندور
 والعالم .
 - (٥٨) العالم :الثقافة والثورة ص ٣٢٦.
- (٥٩) قارن نص العالم المستشهد به في الاقتباص السابق بالنتيجة التي وصل إليها أفيشر" بعد تحديله لملاقة بين الشكل والمضمون في مجالات مختلفة طيصل إلى أن

"المضسمون يتغير بلا تقطاع، ويهدوه ويطم أهياتا، ويقوة و عنف أهياتا أخرى. وهد ومسلمادم بالشكل فوفجره، ويخلق أشكالا جديدة، بجد المضمون الجديد فيها، الفسترة مسن الزمن، مجالا المستقرار مرة أخرى. إن الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار الستى يمكسن بلوغها في وقت معين ، والصفة المميزة المضمون هي الحسركة والتغير، وإذا يمكن أن نقول – وإن كان في هذا القول مبالفة في التبسيط – إن الفسكل محسافظ وإن المضمون ثورى " ص ١٩٤٤ من كتاب إرنست فيشر: ضرورة الفن خرجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة المكالب، ١٩٨٦.

- (١٠) لنظـرما يقرره مندور في كتابه "الأنب ومذاهبه "من ٤٤ من أن لكل مذهب أدبي "صــورا " أو "خصائص وأصولا فنية "كذلك له أيضا مضمون" أو "مادة". والأولى عامــة ومجردة ، بينما المضامين والمواد متغيرة لأنها مرتبطة بشخصيات الأدباه وبيئاتهم القفافية والاجتماعية .
- (٦١) العالم :الثقافة والثورة ص٣٢٦. وقارن هذا النص بنص "إرنست فيشر "المشار إليه في هامش ٥٩.
- (٦٢) انظر العالم: الثقافة والثورة ص ٣٢٩ ، حيث يقول إهل يمكن الشكل القديم أن يعبر عن مضمون جديد ، يحدث هذا عادة، وما أكثر الأمثلة الذي تعبر عن هذا التداخل بين الشكل القديم والمضمون الجديد}. وقارن ذلك بما يقوله فيشر أوكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة] ضرورة الفن ص ١٨٧.
 - (٦٣) العالم وأنيس نفى الثقافة المصرية ص ٤٠.
- (٦٤) المسرجع المسابق ص ٤٤، ولايختساف فهم العالم للوحدة في هذا النص، والنص المقبس في الهامش المابق، عما طرحه بعد ذلك بسنوات في الأدب والفنون الجميلة "حيث يرى أن الوحدة تمثل عنصرا فعالا مشتركا يجمع بين الأدب والفن، ويعسرفها مسن منطلق رفض الرأى الذي ينادى به البعض من أن إقيمة الفن من داخله، أما قيمة الأدب فمن خارجه] فيرد العالم قائلا أو الحق أن الفن والأدب سواه بماء مناء منزاكب، متألف العناصر، متكامل الأتحاء والزوايا، يطو ويسف من حيث المرتبة الفنية بمقدار ما تنبض أو تجف فيه هذه السمات]، الثقافة والثورة ص حيث المرتبة الفنية بمقدار ما تنبض أو تجف فيه هذه المحدة في الأدب والفنون المختسافة يأخذ في وصف هذه الوحدة العضوية"، انظر من ٢١من نفس المرجع .

- (٦٥) توانسرت هــذه الصــفات المختلفة في "في الثقافة المصرية "في سياق الحديث عن الوحسدة ودورها في إضفاء" الجمالية "على الأنب النظر صفحات٤١، ٤٣، ٤٤، ٥٤، ٤٩ ن ٥٠، ٥٥.
- (٦٦) انظر تعليل سيد البحراوي لفهم العالم وأنيس العلاقة بين الصياعة و المضمون في كنتابهما " في المنتافة المصرية " ، وذلك في كتابه " البحث عن المنهج في النقد " ص ص ٩٣ ٩٦ ، وخاصة ص ٩٥ .
 - (۱۷) مندور : الأنب وفنونه ص ۱۰۸
 - (۱۸) مندور : الأدب وفنونه ، ص ۱۰۸.
 - (٦٩) مندور : الأصول الدرامية وتطورها ، مجلة المسرح ، عدد يوليو ١٩٦٤ مص ٩.
- (٧٠) حول فيم أرسطو للوحدة في المسرحية ،انظر ما يقوله في كتابه " فن الشعر" إفكما أسه في ساتر الفنون المحاكاة الوحدة لموضوع واحد، فكذلك بجب في القصة من حيث هي محلكاة عمل أن تحاكي عملا وإحدا، وأن يكون هذا لعمل الواحد تأما، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث أنه لو غير جزء ما لاتفرط الكل واضعطرب، في الشمئ الذي لوس لوجوده أو عدمة أثر ما ليس بجزء الكل] الن الشمر"، ترجمة شكرى عياد، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ١٩٩٣ ص ص ١٧٠ ١٤.

وقد ظل النقد الكلاسيكي الأوربي يعيد إنتاج هذا المفهوم ، انظر على سبيل المثال:
- Brownstein, Lee Oscar and Daubert, Darlene: Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory, Greenwood Press, London 198 1, P-P423 - 430.

-Meister ,Charles : dramatic Criticism :A History ,London 1985 .p - p 25 - 26.

(۱۷) انظـر مـندور: النقد والنقاد المعاصرون ، طبع نهضة مصر ۱۹۸۱، ص - ص ۱۰۳ - ۱۰ احبـث يرى - في سياق نقده لتطبيق العقاد مفهومه للوحدة العضوية على شعر شوقى - أن الوحدة العضوية لا تكاد تتصور الشعر الغنائي الذي يقوم، فيمـا يرى، على تداغى الانفعالات إلا في القصائد التي تقوم على موضوع له بدء وومــط ونهايــة، ويصف هذا الموضوع بانه قد يكون المسة قصيرة أو "دراما مريعة".

- (٧٢) انظر مندور : الأصول الدرامية وتطورها ، مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٤ عص ٩ حيث يقول إقتد يكون الموضوع مكونا من عدة روافد تنتهى كلها إلى مصب واحد، وتتضافر في تحقيق هدف واحد قصد إليه المؤلف].
 - (**) المقصود مقال الشوباشي الذي سيشار إليه في الهامش التالي.
- (٧٣) لفظــر تمحمــد مقيـد الشوياشي: الأدب ومذاهبه عالهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٩١ عمقال الشكل والمضمون "ص ص ١٥٣ــ ١٥٩ .
- (٧٤) انظر بسخ التطبيقات النقدية التى قدمها الشوباشي سئل: قسمس توفيق. الحكيم، جريدة الشعب، عند ١ يونيه ١٩٥٩ عنيث يتناول مسرحيات بجماليون عرطة إلى الغد.

(٧٥) انظر : PETER SZONDI : E.B.D, S - S 10 - 11

- (٧٦) انظر: رمضان بسطاویسی محمد: علم الجمال عند لوکاتش، الهیئة المصریة العامة الکتاب، ۱۹۹۱، ص- ص ۱۲۰ - ۱۲۸ محیث یفصل فی تحلیل مفاهیم لوکاتش للشکل والمضمون والعلاقة بینهما.
 - (٧٧) انظر مندور: معارك أدبية، مقال الشكل والمضمون، ص ص ٦٢ ٦٤ .
- (٧٨) انظر تحليل آليات تحديد الفكرة، وتحديد المضمون ، وتحديد الموضوع ، في فصل المهمة في هذه الدراسة .
- (٧٩) انظر تعليل نتاجات لويس عوض، ملدور، البارودى ، وكمال عيد فى فصل المهمة فى هذه الدراسة .
- (٨٠) عبد القادر القط: في الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٥، ص ص
 ٢٥ ٥٣ .
- (٨١) انظر تقصيلات هذا الموقف في المرجع السابق، ص ص ٤٣ ١١٥، حيث ينتاول القط نصوص: أهل الكهف، بجماليون، شهر زاد، وأدويب. وكذا: مندور: مسرح الحكيم ص ص ٣٦ ٨١ حيث يتتاول بالإضافة إلى النصوص التي تساولها أقسط نصوص: عودة الشباب، رحلة إلى الغد، سليمان الحكيم. وانظر أيضا ص ص ١١٣ ١١٨، حيث يتاول "المسرح الذهني والتجريدي".
 - (٨٢) القط: في الأدب المصرى المعاصر، ص ٩١.

- (۸۳) يتجلى هذا العبدأ فى كتابات مندور منذ بداياته النقدية، انظر على سبيل امثال مقالتيه اللتين كتبهما فى إطار معركته ضد "محمد خلف الله أحمد" وهما: الشعراء السنقاد، والمعرفة والنقد، فى كتابه "فى الميزان الجديد "طبعة نهضة مصر، بدون تاريخ ، ص ~ ص ١٥٦ ١٧٢.
 - (٨٤) القط : في الأنب المصرى المعاصر، ص ٩٩.
- (٥٥) رجاء النقاش : في أضواء المصرح نص ١٤٦، وقد وردت العبارة المقتبسة في نقده لمسرحية الشرقاوى "مأساة جميلة" وقد رد النقاش العيوب الفنية فيها إلى تجامها على " غلي " فكرة عامة " انظر ص ١٤٩ منه.
- (٨٩) انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها على سبيل المثال. وكذا المراجع المشار اليها في الهوامش السابقة "٧٩، ٨٦"، لا سيما ما يتعلق منها بنقد المسرح الذهني.
- (٨٧) انظر مندور: مسرح الحكيم، ص ص ٥٠ ٥٧ ، ١٤٦ ١٥٠ ميث يتلول مسرحية " عودة الشباب = لو عرف الشبعب " وبياين تخلخل البناء الغنى الناتج عن أن الحكيم لم يستطع الالتزام بمنطق الحياة . ويقصد مندور ب " تخلخل البناء الفنى الناتج يتول الفسياق عدم الإيهام بتولد الأحداث من بعضها البعض، حيث يقول أومسرحية عودة الشباب نحس فيها بتخلخل البناء الغنى، ويكفى التغليل على ذلك ما نحس به في وضوح من أن الانتقال من فصل إلى آخر لوس انتقالا طبيعيا بحيث ينبيث فق الأخرى ، بل بحيث ينبيثق كل فصل عن سابقه وينبى عليه كما تبنى اللبنة فوق الأخرى ، بل نسرى شخصيات المسرحية يدعو بعضها بعضا، أو على الأصح يحملهم المولف نسرى شخصيات المسرحية يدعو بعضها بعضا، أو على الأصح يحملهم المولف على أن يدعو بعضهم بعضا الرابع والأخير الذي اقتمل فيه المؤلف الخاتمة بحيث نسمه أحد الممثلين وهو صديق باشا يدعو زملاءه إلى العودة إلى مكان المشهد الأول في منزل سمانته ليساعدوا الدكتور طلعت على استرداد عقله ، وتذكره كل ما حدث لم يكن إلا حلما إص ١٤٩٠
 - (۸۸) مندور : مسرح الحكيم ، ص ٢٤.

وانظسر أيضا ص – ص ٢٤ - ٢٥ ، ٢٦ - ٢٨ ، حيث يرصد مندور السلبيات الستى ترتسبت على بناء الحكيم مسرحيات "المرأة الجديدة" و الناتبة المحترمة " و"جنسه السلطيف "على مقالمة منطقية وتتركز هذه السلبيات في افتعال المؤلف الأحسداث، ومبالغته في تصوير بعض الأحداث أو سلوك بعض الشخصيات. مما جمل هذه المسرحيات تتصف - فيما يرى مندور - بنقكك البناء، وعدم الإقناع في المصمون، وعدم تحدد أبعاد الشخصيات، وافتعال الحوار.

وقد لاحظ مندور أن هذه المفالطة المنطقية وما يترتب عليها من سلبيات فنية تبرز في مسرحيات الحكوم التي يتناول فيها "المرأة " في بدلياته الفنية.

ويجدر أن تلحظ أن المصطلح الذى يستخدمه مندور هنا يرتد مباشرة إلى المصادر الفلسنية؛ فصا أسامه مندور "المغالطة المنطقية" تسميه بعض المماجم الفلسفية "لمخالطة المنطقية"، وتحدها بأنها "استدلال زائف" أو" تركيب من مقدمات شبيهة باللحق و لا يكدون حقا"، ومسن هنا ترتبط تلك المغالطة بالمغسطة. حول هذا المصطلح، انظر:

- مسراد وهبه: المعجم القلمقي، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، ۱۹۸۳، ص.
 ۲۱۶.
- ووسـف كرم و آخرين: المعجم القلسقي، طبعة مجمع اللغة العربية، القاهرة،،
 ۱۹۸۳، ص ۱۸۸.
- (٩٠) انظر: مندور: مصرح توفيق الحكيم، ص ٢٩. ويرد رأى مندور في إطار تتاوله لمصرحية "بجماليون".
- (**) ترجم درينى خشبة كتاب لايوس ايجرى "فن كتابة المسرحية" ، ونشر الطبعة الأولى منها علم ١٩٦٠، عن مكتبة الأنجلو.
- (٩١) انظر: النقاش: في أضواء المسرح، مقال الدخان، ص ~ ص ٩٩ ١٠٤، حيث يصرح المستقلة، فن الايوس ايجرى ويقدم يصرح المستقلة بنائد بنائد بنائد بالمسرحية اعتمادا من جوانب هذا المصطلح لدى ايجرى، ثم يقوم في بقية مقاله بنقد تلك المسرحية اعتمادا على ذلك المصطلح. كما طبقه في المقال نفسه عملي مسرحية الحكيم "السلطان الحائر". أما مندور فقد عرض مفهوم المقدمة المنطقية نقلا عن ايجرى أيضا في : الأدب وفنونه ص ٧١، ثم طبقه على التراجيديا اليونائية ، ورأى توفر العنصر الفكرى فيها رغم أن هدفها الأول في مندور هو الإثارة الماطفية ، ولذلك قيد مندور رأى ايجرى فقصره فيصا برى مندور هو الإثارة الماطفية ، ولذلك قيد مندور رأى ايجرى فقصره

- عسلى للمسرحيات الذهنية ، ولذا طبقه على مسرحية للحكيم " أهل للكهف" ، لنظر الأنب وفلونه ص – ص ٧١ – ٧٢.
- (٩٧) النقاش: في أمنواء المسرح ص ١٠٠، وقلرن هذا التعريف بما ذكره ليجرى في تعريف المسطلح نفسه في: فن كتابة المسرحية مواضع مختلفة من ص 0 33 99، ولاسيما ص 90، حيث يصف المقدمة المنطقية بأنها [الشئ الذي لابد منه في جميع الآثار الأببية الطبية] ص ٩٦، وإلى المقدمة المنطقية هي فكرة العمل الأدبي وخطئه أعنى غايته التي يرمى إليها الكاتب والأبيب، وهو لهذا يفتتح عمله الأدبي بهذه الفكرة] ص ٩٧.
- (٩٣) النقاش: في أمنواء المسرح من ١٠٠. والنقاش يعيد في ذلك النص تقديم ما رآه البجسرى - في سياق توجيهه للكاتب المسرحي - من أن [هذه الفكرة الأساسية هي التي تتولى هدايتك إلى الهدف المنشود الذي تريد الوصول إليه في مسرحيتك] فن كتابة المسرحية، من ٥٠.
- (٩٤) انظر المنقلش: في أضواء المسرح ص ص ١٠٠ ١٠١، حيث يقول إن [المسرحية الكاملة الرائعة لا يمكن أن توجد بلا مقدمة منطقية].
 - (٩٥) لايوس ايجرى: فن كتابة المسرحية ، ص ٥٤.
 - (٩٦) النقاش : في أضواء المسرح ص ١٠١.
- (٩٧) انظر : ایجری : فن کتابة المسرحیة ، ص ص ٤٤ ٩٤، حیث یجال نماذج مختلفة من المسرحیات التی تمثل عصور ا واتجاهات مسرحیة مختلفة.
- (٩٨) حسول مصطلحي" المادة " و " الموضوع " ، انظر : مندور : معارك أدبية ، مقال "الفسن والموضوع " على الفسن والموضوع " على مادور مصطلح " الموضوع " على أسلس علاقته بمصطلح نلار الوجود لدى مندور او هو مصطلح "القطاع "الذى يشير إلى المصدد الله الأدبيت تجربته ، وبذلك يماثل هذا المصطلح لدى مسندور التجربة ، أو بالأحرى مصدرها . بينما يتحدد الموضوع بوصفه تقييدا أو تخصيصا للقطاع ، إذ الموضوع هو [الجزء الذى يختاره الأدبيب أو الغنان من هذا القطاع أو ذلك] مندور ص ١٨٨.

وانظر أيضا :العالم : الدقافة والدؤرة ، مقال:الخلق في الفن الإنفي دلاته الإجتماعية عص - ص ٣٠ - ٧٧ وقد نشر أولا في مجلة " الرسالة الجديدة " 190٧، وهــو مــن المقالات المهمة للعالم التي يؤكد فيها أن المادة التي يعتمدها الأدبــب لمعلــه الفغى لا - تخلو نتيجة مصدرها الاجتماعي - من دلالة في ذاتها أفهى ليست المادة الصماء ، وإنما هي عناصر يستمدها الأدبيب والفنان من شعوره وفكــره ، وهي بالضرورة تحمل بصمات أصليمه ، ونبضات قلبه، وحكمة رأسه، وخيرة الناس من حوله ، وهي تقول عن هذا الواقع شيئاً.. وهي تقوله كذلك للناس من حوله ، وهي نقول عن هذا الواقع شيئاً.. وهي تقوله كذلك للناس من حوله، وهي بهذا تحدد الأدبه وفنه، رأيا وموقفا من الحياة والناس ع ، ٤

وفى تحسلول النقد التطبيقي تبدى استخدام مندور آلية تحديد الموضوع ، بينما تبدى لدى النقاش وكمال عيد الاتكاء على مصدر المادة التي يعتمدها الكاتب أساسا لمعله الفنى انظر تفصيل ذلك في فصل المهمة.

- (٩٩) انظر مندور :الأصول الدرامية وتطورها ، مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٤، ص ٩.
- (١٠٠) رجاه النقاش نفى أضواء المسرح، ص ٦١. وقد ورد النص فى نقده لمسرحية يوسف إدريس " المهزلة الأرضية " .
- (١٠١) العالم : الوجه والقناع ، ص ١٠٠ سن مقاله حول مسرحة " المهزلة الأرضية " .
 - (١٠٢) النقاش :مقعد صعير أمام الستار ص ص ٦٠ ٦١.
- (١٠٣) النقاش : مقعد صغير أمام المعتار ، ص ٢٠، وانظر أيضا ص ٦٢ حيث يصف وحدة الموصوع بأنها [نقطة ارتكاز المعمل الفني]، والمقال المشار إليه يدور حول مسرحية " المهزلة الأرصية " .
 - (*) وهذا ما حدت بالفعل في النقد التطبيقي كما تبدى في فصل المهمة .
- (٤٠٤) انظر غالى شكرى : ثورة المعتزل ، ص ٣٥٩ ٣٦٠ . وسنقوم في هامش تال بتحليل مصطلح الرؤيا عنده .
 - (١٠٥) مندور : الأدب وقنونه ، ص ٧٣.
- (١٠٦) انظـر درس مندور لهذه المصادر المختلفة في الأدب وفنونه ص ص ٧٤ ٩٠ . وكذلك الأدب ومذاهبه ص ص ١٢ ١٧ .
 - (١٠٧) مندور الأدب ومذاهبه ص ٢٠.

- (۱۰۸) لفط من المسراجع والصدفحات المشار لليها في هامش ١٠٦ حيث حلوانا استخلاص مفهوم التجرية عند مدور منها .
- (١٠٩) انظــر مندور : الأنب وفنونه ص ص ٨٣ ٨٤ حيث يقول [لابد أن ينهض المغيــال بــدوره فى استكمال الصورة وإضافة الخطوط التي تنقصها ليكتمل بها البناء الفنى والقدرة على التعبير والتأثير].
- (١٠.٠) لنظر : فلروق العمرانى : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، الدار العربية الكتاب ، تونس ١٩٨٨، ص – ص ١٤٥ ــــ١٤٦.
 - (١١١) مندور : الأدب وقنونه ص ص ٨٣ ٨٤ . .
 - (١١٢) المرجع السابق ص ص ٨٤ ٨٥
- (۱۱۳) مسندور : الأنب ومذاهبه ، مس ۸۵ . وقارن نص مندور بما يقوله أرسطو فى فى الشعر من أن الشاعر يجب إلن يسلك فى محاكاة الأشياء أحد طرق ثالثة:إما أن يحاكيها كما نقال أو نظن، وأما أن يحاكيها كما نقل أو نظن، وأما أن يحاكيها كما ينبغى أن تكون] ص ۱۶۲، من ترجمة شكرى عيلد.
- (١١٤) لنظر مندور : الأدب وفنونه ص ص ٨١ ٨٠مديث يتفق مع توفيق المعكيم في تفضيل " الأوراق الخضراء " أى التجارب الواقعية المعاصرة على الأوراق الصدغراء، الستجارب المستدة إلى الماضى، ثم يقول إربالفعل يمكن القول بأن الأدب والفن قد أصبحت لهما الأن وظائف اجتماعية لا يستطيعان أداءها إلا باختيار موضوعاتهما وتجاربهما من واقع الحياة المعاصرة في مجتمع كل منهم، فهدذا هدو ما يعطى التجارب الواقعية الاجتماعية أهميتها الخاصة في الأدب الحديث كله] ص ح ١٨ ـ ٨٠ .

وانظر مدا يقولمه عن الرمزيين من أنهم [لا يحصرون أنفسهم في الأسلطير يستخذون مدن أحداثها وسيلة لما يريدون تجسيمه من أفكار أو الإيحاء به من حالات النفس البشرية - بل نراهم يتخذون من واقع الحياة المادية نفسها رموزا لمعنوياتها] الأدب وفنونه ص ٧٧.

(١١٥) انظـر على سبيل المثال :مندور معارك أدبية، مقال الشكل والمضمون المشار إليه مرارا في هوامش سابقة .

- (١١٦) يسبدو في خطلب مندور بوضوح أن مرتكزا أسلسيا من مرتكزاته يتمثل في تصدور وجود خصاتص إنسانية عامة ، وثابتة ، في البشر رخم تطور التاريخ واختلاف المجتمعات ، ولعل هذا المرتكز تجل بارز اللحن الكلاسيكي القار في خطاف منده .
- (١١٧) لنظر النقاش: في أضواء الممرح ، ص ص ١٧٩ ١٣٧ ، وقد وردت هذه الصفحات في نقده لمسرحية رشاد رشدي "خيال الظل.
 - (١١٨) انظر المرجع السابق مس ١١٣.
- (١١٩) حبول مصطلحي "المفهوم" و"النظرية" لدى كل من العالم وكمال عبد ، انظر تحليسلهما في فصيل المهمة . أما مصطلح "الرؤيا" لدى غالى شكرى فيبنيه -غسالي شسكري ~ عسلي أساس العلاقة بين الفكر والفن،أو بين الفكر والتجرية الإنسانية - في سياق آخر - ثم يعود ليجعل الفكر صفة لبعض التجارب حيث يقبول أيبيدا الفن من العلم في الفكر إلى الخاص في الحياة ، فيكتسب صورته المنوعية المستقلة كيفيا عن بقية أشكال الفكر وعندما يسود الفكر على بعض الأعمسال الكبرى لمسارتر أو إليوت أو بيكيت ، فإن سيانته لا تعني أن هذه الأعمال قد تحولت عن الفن إلى الفكر ، وإنما تعنى أن التجربة الشخصية التي بمانيها الفنان هي التجربة الفكرية ، وهذه التجربة ليست إلا عنصر ا واحدا من العناصب الحديدة التي يتكون منها العمل الفني . فإذا ما تكامل العمل الأدبي فنها لم يعد عملا فكريا محضا قادرا على تقديم هذا الاتجاه أو ذلك من اتجاهات لغاسيفة تقديما علمها مفصلا ".............". "إن" المعرفة الفنية لا يعسنيها الفكر لذاته ، وإنما لعلاقته بالتجرية الإنسانية الحية وهي لذلك فقيرة أشد الفقر في إعطاء صورة فكرية لما يدور في ذهن الفنان ، بينما هي شديدة الغني والسثراء في إعطاء صورة مفسلة لما في عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه في أن واحد ، أي في شكل معقد ندعوه الرؤيا التي تتجمع في بؤرتها هذه الأشعة كلها] تسورة المعسنزل ص - ص٣٥٩ - ٣٦٠ وبيدو هذا المصطلح - إلى حد ما -محاولة لتجاوز تتاتية الشكل والمضمون .
- (۱۲۰) لتظـر : لویس عوض : دراسك عربیة وغربیة ، ص ۲۰۸ میث یتحث عن مسرحیة "الاستثناء والقاعدة" فیقول آوهی كمامة أعمال بریخت تنتمی إلی أنب

الموسار الانساركي وتعد نموذجا راقيا للفن الانستراكي ، فقوة بريخت العظيمة كاسانة في أنسه من القلة القليلة بين الكتاب الذين استطاعوا رغم النزام التبشير بالفكارة الانسراكية والأخلاق الانسراكية في أدبهم أن يحافطوا على قوادين الفن شكلا ومضموناً.

- (١٢١) صبحى شفيق : برخت والمسرح الواقعي الملحمي ، ص ١١٣.
 - (١٢٢) انظر المرجع السابق ، الصفحة ذاتها .
 - (١٢٣) انظر مدخل هذه الدراسة ، فقرة رقم ٢ / ٣ .
- BRECHT: SCHRIFTEN zum THEATER: S S 262 272. : انظر (۱۲٤)
- PETER SZONDI: THEORIE des modernen DRAMAS :S, 118. : انظر (۱۲۰)
 - (١٢٦) رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، ص ٩١.
- (١٢٧) لنظر رجاه النقاش: في أضواه المسرح ص ص ٩٠ ٩٠ ، حيث يتناول مسرحية شوقى عبد الحكيم " شغيقة ومتولى". وانظر أيضا كتابه " مقعد صغير أمام الستار " ص ص ٢٤٥ ٢٥٠ خيث يتناول مسرحية شوقى عبد لحكيم أيضا " حسن و نعيمة " . وفي هذين المقالين يتكرر بصورة الافقة ايضا المستخدامه مصلحي " المادة" و " الخامة" ، وأحيانا يجمع بينهما في عبارة واحدة .
- (١٢٨) محمـــود أمين العالم : الوجه والقناع ص ص ١٥٢ ١٥٣، من مقاله "لاشئ غيـــر العـــزن الأسود " عن مصرحيتي شوقمي عبد الحكيم " المستخبى " و شفيقة ومتولى " .
- (۱۲۹) كا، هذه التعبيرات التى وضعناها بين قوسين وربت في مقال النقاش عن "شفيقة ومتولى" في "في أضواء المسرح" ص ص ٩٠ وقد وربت في سياق وصله لمحاولات الكتاب المسرحيين من غير العرب الذين اعتمدوا على التراث الشعبي لبلدائهم . وهو يشير إلى اوركا وطاغور ، ويصف اعتماد أوركا على التراث الشعبي بأن أوركا إكان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبها على التراث الشعبي بأن أوركا إكان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبها ص ١٩٠، ويعد أن يشهر إلى مسرحيته " عرس الدم" يصف تجليات البينة الشعبية فيها ب "الروح الشعبي " وكذلك يتحدث عن" الروح الشعبية " عند طاغور الذي إكان يريد أن يخضع المسرح لمضمون شعبي هندى وروح شعبية طاغور الذي إكان يريد أن يخضع المسرح لمضمون شعبي هندى وروح شعبية

هـندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبى الهندى "........." وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحا متميزا له شخصيته الخاصة وفيه رائحة هندية أصيلة لا يمكن أن تختلط بالمدارس المسرحية الغربية]في أضواء المسرح ٩٢ .

(١٣٠) للتدليل على ذلك انظر المقالات والفصول التالية :

- رجاء المنقش في أضواء الممرح ، ص ص ٩٠ ٩٨٠ مقاله عن "شفيقة"
 ومتولى " للمشار إليه في الهامش الماليق.
- غالى شكرى: ثورة المعتزل: حيث يبين في تتاوله لمسرحية الحكيم " يا طالع الشجرة أن اعتماد الحكيم على موروث شعبى قد مكنه من إبراز دلالات السائية عامة، انظر تحليله هذه المسرحية ص ص ٢٩٥ ٣٠٥ والإشارة المقصدودة هي مسا يقول في إطار تصوره أن الحكيم باعتماده على موال "ياطالع الشجرة" قد جعل الزمان والمكان مطلقين لأن الحكيم ، فهما يرى غالى شكرى ، " أأراد أن ينبثق من أعماق الروح المصرية التي يعبر عنها الفولك لور بكلمات تبدو هي الأخرى كما أو كانت بلا معنى ، ثم ينطلق إلى أرحب آماد الإنسانية التي يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هي الأخرى كما أو كانت بلا معنى] ص ٢٩٨.
- لويس عسوض :الثورة والأدب ، تحليله أمسرحية "سكة السلامة "لسعد الدين وهية ، ص - ص ٢٦٢ ــ٧٧٧.
- (١٣١) عسيد المسالام الممدى تقاموس اللسانيات ، مع مقدمة فى علم المصطلح ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤ ، ص ١١.
 - Bennet ,Tony: Outside Literature ,London 1992, p 83. (\YY)
 - Williams , Raymond :Marxisms and Literature ,Ibid, P 191 .: نظر (۱۳۳)
 - (١٣٤) حول سيادة هذا التصور لدى أرسطو والكلاسيكية الغرنسية ، انظر :
- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد مصفحات : ٥٢، ٥٤ ، ٥٥ ، ٠٥ ، ٢٠ ، ١٦ ، ١٤ ، ٢٠ ، ٢٠ ، ٢٠ ، ٢٠ أم عناصر الدراما ويعمل على بيان صفاته المختلفة .وإن كان ينبغى أن نلحظ أن الحدث = القصة في ترجمة شكرى عياد .

- وحول سيانته في النظرية الكلاسيكية المحدثة ، انظر :
- Jones and Nicol: Neo Dramatic Critisms, Ibid .
- Carlson, Marmvin Theories of The Thearte, Ibid.
 - حرت بتبدى في مواضع منفرقة انشغال النقاد الكلاميكيين بالحدث وجوانبه المختلفة :الوحدة ، الزمان ، المكان ، الاحتمالية ، والمشاكلة .

EINFÜHRUNG in das DRAMA, S, 40 (170)

- Gellrich , Michelle: Tragedy and Theory : The problem of conflict : انظر (۱۳۱) since Aristotle , Princeton university press , 1988 P 9 , p 19.
- (١٣٧) حسول تواتر مفهوم الصراع في النقد الدرامي بداية من هيجل لدى نقاد مختلفين، انظر العرض الذي قدمه كل من :
- Brownstein,Oscar lee and Daubert Darlene: Analytical Sourcebook of Concepts in dramatic Theory, Greenwood Press, England 1981 P P 105 108.
 - وحول مفهوم الصراع عند لوكاتش ، انظر :
- LUKACS: DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen DRAMAS ,A.B.D, S S 21 26.
 - (١٣٨) أهم المواضع التي تناول فيها هؤلاء النقاد الصراع ، هي :
 - مندور : الأنب وفنونه نص حص ۱۰۲ ۱۰۷.
 - مندور: الأصبول الدرامية وتطورها سواضع مختلفة.
- مندور :مسرح توفيق الحكيم ص ~ ص ١١٥ ~ ١١٨، بالإضافة إلى مواضع منفرقة في إطار نقده لمسرح الحكيم الذهني.
 - لويس عوض: المسرح المصرى: صفحات مختلفة، أهمها: ٤٨، ١٤ ٦٩.
- أحمد عباس صلاح: در اسات في نظرية المسرح، مجلة الكاتب، أكتوبر ١٩٦٧، ص - ص م ٦٥ - ٨٧.
- أحمد عباس صالح: دراسات في نظرية المسرح، معنى الصراع في الدراماء
 مجلة الكاتب، نوفمبر ١٩٦٧، ص ص ١٠٢ ١٠٧ .
- العالم: الوجه والقناع: ص ١٨، من نقده لمسرحية الصنفقة، ص = ص ٢٦٣ ٢٦٥ من نقده لمسرحية مأساة الخُلاج.

للسقاش: مقد صغير أمام المناز، نقده المسرحية "عيلة الدوغرى"، ولا سيما
 ص - ص ٧٧ - ٩٠.

بالإضافة إلى مواضع جزئية متناثرة سترد إشارات إليها في الهوامش التالية.

(۱۳۹) انظـر مسندور: الأدب وفـنونه ص ۱۰۲، وكتابات لويس عوص وأحمد عباس صالح المشار إليها في الهامش السابق.

- (١٤٠) مندور: الأصول الدرامية، ص ١٠.
 - (١٤١) مندور: الأنب وفزونه، ص ١٠٧.
- (١٤٢) انظر المرجع السابق ، ص ١٠٧.
- (١٤٣) مندور: مسرح توفيق الحكيم ، ص ١١٥، وانظر أيضا ص ١١٦.
 - (١٤٤) مندور: مسرح توفيق الحكيم ، ص ١١٦.
- (١٤٥) العالم: الوجه والقناع ، ص ٢٦٤ ، من نقده لمسرحية مأساة المحلاج" ، وانظر أيضا ص ص ٢٦٣ ٢٦٠حيث بكشف العالم عن إمكانات الصراع الدلخلي والخارجي في جزئيات المسرحية وأشخاصها ، ويبين أن صلاح عبد الصبور لم يستعلم جدلها مصا . كما يكشف العالم عن أن تغييب عبد الصبور لكثير من جوانسب العلاقات الاجتماعية اشخصيات مسرحيته قد أكد تحول الصراع إلى صراع ذهني.
 - (*) المقصود مقالا أحمد عباس صالح المنشورين قرب نهاية ١٩٦٧، وهما :
- دراسات في المسرح الحديث: حول نظرية المسرح، مجلة الكاتب، أكتوبر ١٩٦٧،
 ص ٦٥ ٧٨.
- در اسات في المعرح الحديث: معنى الصراع في الدراما، مجلة الكاتب، نوفمبر
 ١٩٦٧، ص ص ١٠٢ ١٠٧.
- (١٤٦) لنظر تفصيل هذه الجوانب في مقالي أحمد عباس ضالح المشار اليهما في الهامش السابق.
 - (١٤٧) احمد عباس صالح: معنى الصراع في الدراما ص ١٢٠.
- (١٤٨) انظر أحمد عباس صالح: مقدمة مسرحية نعمان عاشور: بلاد بره، الجزء الثاني من مسرح نعمان عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص

- ص ٣٣٣ ٢٥٢. وقد نشرت هذه المقدمة مع النشرة الأولى للمسرحية عام ١٩٦٧.
- (١٤٩) المقصدود مقال النقاش عن مسرحية نصان عاشور "عيلة الدوغرى" المنشور في كتابه على أضواء المسرح ، ص – ص ١٣... ٧١.
- (١٥٠) اعتمدنا في استخلاص هذا المفهوم على تحلول السيقات المختلفة التي وربت فيها كلمة الصراع في مقال النقاش المشار اليه في الهامش السابق. وهو ينطلق من القلول بأن إأهم ما يمكن أن نلخذه على هذه المسرحية هو ضعف ما فيها من "مسراع "رغسم موافقها العنيفة المتوترة . فنحن لا نجد في المسرحية صراعا رئيسيا يسيطر عليها ، ولا صراعا نفسيا يسيطر علي الأفراد ويسبب لهم القلق، ويمنحهم القدرة على الحركة الفنية المتوعة] من ١٧، وهو يدلل على رأيه هذا ب: ثبات الشخصيات من البداية إلى النهاية مما يدل على افقاد الصراع النفسي، وعسدم تركيز الصفات المتضادة في شخصيات متمارضة، وعدم فعالية احتكاك هذه الشخصيات، وعدم وجود دوافع قوية تدفع الشخصيات إلى المسراع، انظر، ص حس ١٧٠.
- -Brunetiere, Ferdinand: The law The of Drama, trans.by Philip M. : انظــر (۱۰۱) Hagden, Reprint in Dramatic Theory and Criticism by Bernard f. Duroke, America, 1974.p- P 721-726.
 - (۱۵۲) مندور: الأدب وفنونه، ص ۱۰۲.
- (١٥٣) انظــر المــرجع الســـابق ، ص ص ١٠٧ ١٠٤، حيــث يتــناول مندور "بروميثيوس" و"أوديب ملكا".
- (۱۰۶) مــندور: الأدب وفــنونه ، ص ۱۰۵ وانظــر أيضــا حديث مندور عن بعض . ــــنـمـوص كورنـى وراسين ، ص – ص ۱۰۵ – ۱۰۹.
 - (١٥٥) الأنب وفنونه : ص ١٠٦.
- (١٥٦) كنان مندور يربط الستغير في الأشكال والأتواع المسرحية المختلفة بالتغير الاجتماعي العام في المجتمعات البشرية ، انظر نماذج مختلفة من هذا الربط في المواضع التالية :

- الأدب وفنونه ، ص ص ٧٧ ٧٤ ، ص ١٩.
- الكلاسيكية والأصول الفنية لُلدراما من من ٣٩ ١٤، ٤٣ ٤٨ ، ٩٦ ٩٠ . ١٠١
- (١٥٧) انظر على سبيل المثال تصنيف لايوس ايجرى الأساط الصراع طبقا لبنائها في: فن كتابة المسرحية ، مرجعً سابق، ص - ص ٢٥٥ - ٣٠٨.
- (۱۰۸) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأنب ، ص ۱۰۵، وانظر ص ص ۱۰۶. - ۱٦٤، حيث يطبق تليمة هذه المقولة على مرابط تطور المسرح الغربي.
 - (١٥٩) انظر التفصيلات في كتابه : المسرح المصرى ، ص ٣٠ ٢٠ ٤٨.
 - (١٦٠) لويس عوض : المسرح المصرى، ص ٤٨.
- (١٦١) مسندور ، النقد والنقاد المعاصرون، ص ص ١٩٧ ١٩٣ وإذا كان تصنيف الصسراع مسن مستظور الداخل / الخسارج قد غلب لدى مندور فإن حصر "هردجسون" لأنماط الصراع المختلفة يبين بوضوح أن أنماط الصراع الخارجي هي الأغلب في تاريخ المسرع، انظر :

Hadgson, Terry: The Batsford Dictionary of Drama, london, 1988.P76.

- (١٦٢) انظر هذه الجوانب المختلفة مفصلة في كتابه المسرح المصرى، ص ص ١٤__
 - (١٦٣) حول معنى البيئة عند نين انظر تحليل "ويليك" له في:

Welek, Rene: A History of Modern Critisms, Ibid P - p 27-35.

- (١٦٤) انظر الإشارة إلى هذه المسألة في تحليلنا لنتاج العالم النقدى في مرحلته الثانية، في فصل المهمة.
- KÄNDLER KLAUS: DRAMA und KLASSENKÄMPF: BEZIEHUNGEN (۱٦٥) zwischen EPOCHENPROBLEMATIK und dramatischen KONFLIKT in der sozialistischen DRAMATIK der WEIMAR REPUBLIK .AUFBAU VERLAG, Berlin und Weinar 1974, S 11.
- (١٦٦) انظر الإنسارات المختلفة إلى كيفية تعامل العالم مع " الصراع" في تحليله المنصوص والعروض المعرجية، في فصل المهمة من هذه الدراسة.

- (١٦٧) انظر تحليل" جاريش" الشامل المفهوم الصراع عند هيجل في علاقته بمفهوميه عن Gerllich, Tragedy and Conflict Jbid P -P 23 -93.
 - الجدل والتاريخ في:
 - (١٦٨) انظر : مندور، الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.
 - (١٦٩) مندور: الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.
 - (١٧٠) انظر ، مندور ، الأصول الدر امية وتطور ها ، ص ١٠.
- (۱۷۱) انظـبر : مــندور : الأدب وقنونه ، صن ص ۱۰۸ ۱۱۲ حبث بتناول مندور "البيناء البدر لمي" ، وفي فقرات كثيرة ، ومتعدة يتحدث عن" الحدث " ويقترح تــر جمة كــلمة Act الإنجــليزية بحدث"، ويتناول مواقف الاتجاهات المسرحية المختلفة من مسائل بناء الحدث مثل مفهوم الوحدة ، وفصل الأتواع ، واستخدام الحبل المسرحية المختلفة.
- (١٧٢) أحميد عبياس صيالح: مقدمة مسرحية نعمان عاشور، بلاد بره، مسرح نعمان عاشور، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص - ص ٣٤٧ - ٣٤٨، وقد نشرت هذه المقدمة مع النشرة الأولى للمسرحية عام ١٩٦٧.
 - (١٧٣) حول تفسير مقولة الحدث في جماليات هيجل ، انظر :

Giles, Steve: The Problem of Action in Modern European Drama, Verlag hans Diter heinz .Stuttgart, 1981.P - P11 - 18.

- (١٤٧) مندور : الأصبول الدر امية عص ١٠.
 - (١٧٥) مندور: الأصبول الدرامية ، ١٠.
- (١٧٦) مندور : الأصول الدرامية ، ص ١١.
- (١٧٧) انظر فقرة العلاقة بين الشكل والمضمون في هذا القصل.
- (١٧٨) يتجلى هذا في مواضع مختلفة من نتاج مندور النقدى ، انظر على مبيل المثال - الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص: ٢٤، ٢٨ ، ٢٩ .
 - (١٧٩) انظر مقاله الأصول الدرامية .
- (١٨٠) انظــر، مندور: الكلاميكية والأصول الفنية للدراما ، ص ٢٤، ٢٨، حيث يقول [أمسا وحسدة للموضوع فمعناها ألا تشتمل المسرحية إلا على أزمة واحدة، أي موضيوع واحد لأن المسرح الكلاسيكي كالمسرح الإغريقي والزوماني القديم،

يسرفض أن تستحول المسرحية إلى ما نسعيه بالاستعراض ، أى مجرد مشاهد منتالية غير محبوكة الاتصال فيما بينها ولا يترتب أحدها على الأخر وفق منطق داخلى بوحد ببنها ويجعلها موضوعا واحداً] ص ٢٤. بينما يقول ، ص ٢٨ أوأما وحدة الموضوع التي جزم أرسطو بضرورتها في عبارات صريحة، فلم يستطع هيجو ولا غيره أن يدعو إلى تجاهلها تجاهلا مطلقا. وذلك لأن تجاهلها بودى إلى تفكيك المسمرحية وإلى تحطيم بنائها ، وبالتالى إلى إضعاف تأثيرها في المضاهدين أو القراء. ولذلك نرى هيجو يكتفى في تطبيقه على وحدة الموضوع بدعوته إلى التوسع في مفهومها مستندا أيضا إلى مسرح شكسبير الذي كثيرا ما تمسدت فيسه الأحداث، ولكن دون أن يناقض بعضها بعضاؤ بولد تأثيرا نفسيا مضادا، وبشرط أن يكون هناك حدث رئيسي يكون الصود المقر كالممسرحية].

- (١٨١) انظر: رجاء النقاش: في أضواء المسرح ، ص ص ٥ ٢ ، حيث يشير إلى أن أوحدة الموضوع مسن القواعد الفنية التي لا يستطيع الكاتب المسرحي الاستغناء عنها]. ولعمل مسن المهم أن نلاحظ أن التبلدل الدلالي بين وحدة الموضوع ووحدة الحدث في خطاب هؤلاء النقاد وتغليب أولهما على ثانيهما يستجاوب مسع تسرجمة شكرى عياد لمصطلح " الحدث في كتاب أرسطو" فن الشعر" بالقصة انظر على سبيل المثال الصفحات التالية من ترجمته: ٥٢ ٥٤ ،
 - (١٨٢) انظر: مندور: مسرحيات عزيز أباظة: محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٨.حيث يتكرر مصطلح البناء الدى مندور في هذه الدراسة بصفة خاصة ، انظر: صفحات : ٤٨، ٤٩، ٥٧، ١٤١. وسنشير إلى هذه التصوص في الهامش التالي.
 - (١٨٣) انظر ، مندور : مسرحيات عزيز أباظة ، المواضع التالية :

١ - مـن نقـده لمسرحية "شجرة الدر" (ص - ص ٥١ - ٥٨) يقول - بعد أن لغــص حوادث المسرحية إدمن الواضح أن هذا البناء يعتبر أبعد ما يكون عن البــناء الدرامى الذى يقوم أصلا على نقل قطاع محدود من الحياة زمانا ومكانا إلى المسـرح. وإذا كانت هذه القاعدة لم تحترم بقة إلا في المسرح الكلاميكي فإننا لا نظن أن المسرح الرومانسي المتمرد أو خيره من المسارح في مذاهب

الأبد المختلفة قد لجأ للى مثل ما لجأ للهه الاستلذ عزيز أبلظة من قطع سريان الأحداث لمسدة مسبعة عشسر عاما، وانتقالها في غير ندرج منطقي واضح وضرورة دلخلية هذا الانتقال المكلمي الشاسع دون ربط للمكانين بالأحداث في المصرحية، وليضاح لكيفية هذا الانتقال ص ٥٧.

٧ - وفي تـناواــه لمسرحية "غروب الأنداس" (ص -ص ٥٩ - ٧٧) إخص أحداثها، ثم قال إوفي رأينا أن هذه المسرحية كان من الممكن أن يستقيم بناؤها الفــني، وأن تخــلص إلى هدفها الإنساني القيم الدائم الحياة أو أن مؤلفها أسقط مــنها القصل الرابع الذي يجرى في مصر فهو حشو يمكن بتره من المسرحية دون أن يضطرب سياقها ، بل لعله يستقيم ويتركز ويخلو من ذلك التفكك الذي ينقلنا من غرناطة إلى القاهرة في غير ضرورة ولا فائدة، وخصوصا وأن هذا الفصل لا ينبئنا بجديد عما أراد المؤلف أن يصوره من ضعف العرب وتخاذلهم وانشقاقهم وتكاليهم على المغلام الرخيصة] ص ٧٧.

٣ - وفي نقده لمسرحية "الناصر" (ص - ص ٥٥ - ٥٠) يتحدث عن تطويل أبلظة وبسطه الحوارات بين الخدم والجوارى، وتعديده المشاهد دلخل الفصل الواحد لغير ضعرورة فنية أمما يضعف التركيز الدرامي في المسرحية ، ويصرف ضوء الانتباه عن الشخصيات الرئيسية وأحداث المأساة الأساسية. وذلك مسع أن التأليف المصرحي السليم يتطلب تركيز الأضواء على المواقف الحاسمة والشخصيات الهامة في المعرجية] ص - ص ٨٨ - ٤٩ . * °

وانظر أيضا ما يقوله مندور في نقد مسرحية "القضية" إلى كتابه "في المسرح المصدري المعاصدر" ص ١٤١، أو أهم من الوحدات الثلاث في نظري ارتباط الأحداث بعضمها ببعض وترابطها ترابطا سببيا على نحو يجعل كل حدث في المسرحية مؤشرا أو منتجا للحدث الأخر ، وهذا هو معنى البناء أو التركيب للدامي].

(١١٤) مندور : الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.

(١٨٥) للستدليل عسلى هسنه الظاهرة أنظر مقالاته المختلفة حول العروض والنصوص المسرحو في الستينيات، والتي أعاد نشرها في كتابه: تجارب في الأنب والنقد، دار المكة ب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

- (١٨٦) شبكرى عياد : تجارب في الأنب والنقد ، ص ٩٠، من نقده لمسرحية "الراهب" المويس عوض ، "ص - ص ٨٩ - ٩٦".
 - (١٨٧) المرجع السابق ، ص ٩٥.
- (١٨٨) المستدليل على عذا يراجع تحليل خطاب هؤلاء النقاد في مواضع متحدة من فصل الممهة.
- (١٨٩) السنةاش: في أضسواء المسرح ، ص ٣٣. وقد ورد ذلك ألرأي في نهاية دراسته لمسرحية " عطيل".
 - (١٩٠) أحمد عباس صالح: مقدمته لمسرحية بلاد بره ، ص ٣٥٠.
- (۱۹۱) انظر المرجع السابق ، ص ص ۳٤٧ ۳۰۰، حيث يحلل أحمد عباس صالح بمسض مسرحيات نعمان عاشور ، والاسيما " بلاد بره اليؤكد من ناحية أن مسرح نعمان عاشور هو مسرح الشخصية، ويذلل ضمنيا من ناحية ثانية على أن البناء المسرحي يتمثل في أدوار الشخصيات المختلفة في المسرحية والاسيما التي تحمل منها دالالات اجتماعية أو طبقية واضحة.
- (١٩٢) مـن هذه المظاهر : حين أخذ مندور بحلل عناصر الصياغة في المسرحية، بدأ بعنصـر الشخصيات ، انظر : الأدب وفنونه ، ص ص ٩٨ ١٠٢ . بيدما جعـل النقاش أرسم الشخصيات بدقة وعمق إقاعدة من القواعد التي لا يستطيع الكاتب المسرحي خرقها انظر: في أضواء المسرح ، ص ٥.
 - (١٩٣) مندور: الأدب وفنونه ، ص ص ٩٨ ٩٩.
 - (١٩٤) مندور: الأدب وفنونه، ص ٩٩.
- (١٩٥) مندور : الأدب وفنونه ص ٩٩. وانظر أيضا ما يقوله النقاش عن شكمبير من أن أن أشكسيير يرسم شخصياته الأسلسية رسما يكاد يجعل منها شخصيات واقعية يجبرى السدم في عسروقها وينسبض قلبها نبضات الحياة الحقيقية] في أضواء الممرح، ص ١٠، من مقاله "شياوك وعطيل" ص ٩ ٣٣. وانظر أيضا ما يقوله النعاش نقلا عن أحد النقاد الأوربيين دون أن يحدد اسمه من أن اقتدار سكسسيور يتجللي في أنسه حلى أنسحميات فيها من الأصالة والعمق ما يجعلها تسافس في قوتها وبقائها الشخصية الواقعية الحية] في أضواء الممرح ، ص ٢٠ ٢٠ ـ ٢٠ ـ ٢٠ ـ ٢٠ ـ ٢٠

- (١٩٧) انظر عرض مندور لهذه الاتجاهات في : الأدب وقنونه ، ص ص ١٠١ .
 - (١٩٨) انظر تفصيل ذلك في مواضع مختلفة من فصل المهمة .
- MARKUS LUDWIG :DIE marxitische ANSCHAUNGEN an die : انظـر (۱۹۹)
 TRAGODIE , EBD , S 103.
- (٢٠٠) انظـر عـلى مسبيل المسئال تحايل "جراينر" اجماليات تشكيل الشخصية المسرحية تحليلا مركزا ، لا يتجاهل ~ في الوقت نفسه كون الشخصية تمثيلا لمصرها :

GREINER NOBERT: EINFÜHRNG ins DRAMA, BAND 2, MÜNCHEN 1982. S- S 11 - 67.

- (٢٠١) النقاش: في أضواء المسرح، ص ١٣٦.
- (٢٠٢) النقاش: في أضواء المسرح ، ص ١٣٦٠.
- (٢٠٣) النفاش: في أضواء المسرح ، ص ١٣٦.
- (٢٠٤) لنظر: مندور مسرح توفيق الحكيم ، ص ص ٣٩ ٤٢، حيث برصد فى فقرات خفلة الحكيم للفكرة على الشخصيات والصراع الدرامي.

- (۲۰۰) لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، ص ص ۱۰۸ ۱۰۹، من مقاله عـن مسرحية يوسف إدريس "جمهورية فرحك" ص ص ۱۰۰ ۱۱۱، وعنوانه " المدينة الفاضلة على المسرح المصرى"
- (٢٠٦) انظر: لويس عوض : دراسات في النقد والأدب ، مقال " الأقنعة الرومانية" ص - ص ٣٩٧ ـ ٢٩٩.
- (۲۰۷) لنظر مقال لويس عوض عن "جمهورية فرحات" المشأر الله في هامش رقم ۲۰۰، وانظر أيضا مقالاته :
- الألفعة الرومانية ، دراسات في النقد والأدب ، ص ص ٢٩٣ ٢٩٩ .
 - (٢٠٨) النقاش: في أضواء المسرح، ص ص ١١ ١٢.
- (٢٠٩) لنظر: لايدوس ليجرى: فن كتابة المسرحية ، ص ص ١٦٨ ١٨٣، حيث يتاول فيها موضوع " قوة الإرادة فى الشخصية" وترد فى ثناياها الأفكار التي قدمها النقاش ، مدعومة بأمثلة مختلفة يطلها ليجرى.
 - (٢١٠) انظر: النقاش: في أضواء المسرح، ص ص ١١ ١٢.
- (٢١١) انظر تحليل أراء لويس عوض في فقرة الصراع في هذا للفصل ، وكذا في فصل السهمة.
- (٢١٢) انظر: شكرى عياد: البطل في الأساطير والأدب (١٩٥٩)، ط٢، دار المعرف، القاهرة، ١٩٥٩)، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٥٠١حيث جمل البطل ادى المذهبين الرومانسي والواقعي التعبيرا عن طبقة واحدة هي الطبقة المتوسطة] كما كرر هذا الربط أبيضا في ص ١٥٧.
 - (٢١٣) انظر : شكرى عياد: البطل في الأساطير والأدب، ص ص ١٦١ ١٦٢.
 - (۲۱٤) انظر شكرى عياد ، المرجع السابق ، ص س ١٥٦ ١٥٧.
- (٢١٥) لنظـر، شكرى عياد: البطل في الأسلطير والأدب ، ص ص ١٥٠ ١٥١، حيث يصف البطل في المسرح الكلاسيكي الفرنسي دون أن يفسر طبيعته تفسيرا اجتماعيا.

- (٢١٦) المسلم: السنقلقة والسئورة ، من ٤٤، من مقال: الخلق في الفن لا ينفي دلالته الاجستماعية، ، المقال ص - ص ٣٠ - ٤٧، وقد نشر أو لا في الرسالة الجديدة ١٩٥٧.
- (٢١٧) المسالم: المسرجع المسابق ، ص ص 20 21 ويجدر أن نلحظ أن العالم يستشهد بشخصيات من مسرحيتي" أهل الكهف"الحكيم، و"الناس الليتحت" انعمان عاشور.
- (٢١٨) انظرر مقدماته لمسرحية اللاد بره الاسيما ، ص ص ٣٣٣ ٣٤١، والاسيما أيضا تحليله الشخصية محمد النمس. وربما كان من المغيد القول إن ما قدمه أحمد عبياس صبالح في هذه المقدمة من أفضل التحليلات النقدية الشخصية المسرحية عند هو لاء النقاد.
- النظر: المرجع السابق، والاسبنا الفقرات التي يربط فيها أحد عباس مدال بعمق بين بنية الشخصية المسرحية وإبراك الكاتب للصراع الاجتماعي، و من ذلك ما يقوله بعد أن حلل بعض الشخصيات مؤكدا على دلالة انتماتها الطبقي اي هنا نشمر أن مرحلة التحول عندما يضع الفائن أصابعه على أسرارها، تكثيف بشكل مباغت عن تعاور فني في تاريخ المسرى بالغ الأهمية، هو ميلاد الشخصية الدرامية التي تتنازعها عنة نداءات من صميم تركيبها، ونجد ظاهرة مسقوط البطل تدق كظاهرة درامية غضية مسرحنا ، دقة الشخص الغريب الذي لم يألف هذه الخشبة بعد. وفي نفس الوقت تختفي في غمامة ليست مصببة تماما بعدد تلك الأشباح القديمة الشخصية المسطحة الذي لم تمان، ولم تتمزق ، إلا المعاذة المداخة الذي يلقيها عليها العالم الخارجي.

ونلك البطل الدرامى الذى التقينا به فى بلاد بره وبنسب متفاوتة فى شخصيات هـذه المسرحية، يقـتح أيضا على ظاهرة جديدة، على قوة عامضة تلعب فى مصيره، إنها نوع من القدر، ولكنه قدر جديد تشكله جبرية خلقها نشابك العلاقات و القوانين الاجتماعية فى مرحلة التحول] ص ٣٣٦.

وانظر أيضا نصه أومن أبرز ميزات نعمان عاشور كمؤلف درامي أنه يضع يده مسنذ أن بسداً الكتابة على الحركة الجدلية المجتمع، وهو من أكثر كتابنا اهتماما برصد الصسراع الطبقي واكتشاف حركته، وتكاد مسرحياته جميعا تدور حول الطبقات، وهو لم يدار هذا أو يخفه، بل لختار أن تكون عناوين مسرحياته دالة على الطبقة التي يرصدها. ومسرحية بلاد بره تطفو على التيارات التي تعيش في قلب المحتمع الآن. وليست عبارة بلاد بره إلا دلالة على السمة العامة المتطلع الطبقات الطبقات المنهارة من جانب آخر، ومورد النازحين النبيس هجروا مصر قبل أن تاقحها ربح الثورة وتعيد الخصوبة إليها من جانب شالث] ص ٢٣٨. ولعمل هذا النص أن يكون بالغ الدلالة على الاستتتاج الذي نتحدث عنه.

- (۲۲۰) حـول مفهـوم النمط عند لوكاتش ، لنظر كتابه: دراسات في الواقعية الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر ، مراجعة عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ۲۹۷۲ مع ۲۸.
 - (٢٢١) انظر المرجع السابق ، مواضع مختلفة والسيما تحليل لوكاتش لمبازاك.
 - (۲۲۲) انظر در اسة جر ايتر المشار إليها في هامش ۲۰۰ في هذا الفصل.
 - (٢٢٣) متدور: في المسرح العالمي، ص ص ١٦ ١٧.
- (۲۲۶) انظر : اربك بنتلى : المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، المؤسسة المصرية العامة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥ م ص ص ٢٥٠ ٢٥١
 - (٢٢٥) مندور: في المسرح العالمي، ص ١٧.
 - (٢٢٦) انظر المرجع السابق عص ١٨.
 - (٢٢٧) مندور: الأصول الدرامية ، ص ١٠.
- (٢٢٨) انظر المرجع السابق، ص-ص ٢٣-٢٤، وانظر أيضا: الأنب وافونه، ص١٢١.
- (٢٢٩) لنظسر سعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية في مصرح بريخت، ص ١٠٣٥، ١٠٦، حيث برصد هذه الوسائل ويستنتجها في تطيله لمصرحية" الاستثناء والقاعدة".
- (٣٣٠) غيلى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير المصر ، ص ص ٥٥ ٥٠. وبقية العناصر المنى يرصدها غالى شكرى نقلا عن هؤلاء المخرجين هي: عدم خضوع الشكل الملحمي التصنيف التقليدي إلى كوميديا وتر اجيديا، كما أنه ليس تراجيكوميديا، وتحطيم فكرة البطولة التراجيدية، وإلغاء الإيهام عن طريق

الخطاب العباشر بين الجمهور والكورس، وتحول العنصر الغنائي إلى عنصر ملحمي حين يتمم الحدث ويتطور مع الإنشاد المزدوج.

- (٢٣١) مندور: الأصول الدرامية ، ص ٢٤.
- (٣٣٧) انظر المصرجع السابق، مس ص ٣٠ ٢٤. ومن المهم ملاحظة أن موقف مسندور صن المصراع في المصرح الملحمي بتسم بالتردد؛ فهو أحيانا يصغه بأنه صدراع قضائي كما في الاقتباس المنقول بينما نجده يؤكد خروج بريشت على الأصول الدرامية التقليدية إدون أن يفضل أو يضعف ، لأنه احتفظ الدراما بعنصدرها الأساسي وهو الحركة في المسرح المصري المعاصر، ص ١٣٠، ويتكرر الرأي ذاته في كتابه "الأنب وفنونه" ص ١٠٧، ولعل نردد مندور هذا يثير إلى عدم قدرته على تأسيس موقف نقدي عميق من المسرح الملحمي.
 - (٢٣٣) انظر: صبحي شفيق: برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١١.
 - (٢٣٤) انظر المرجع السابق، ص ١١٢.
 - (٢٣٥) نفس المرجع والصفحة.

(٢٣٦) انظر :

BRECHT: THEATERARBEIT: E.B.D, S 38.

- (۱۳۷) انظر: صحبحي شفيق: برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ص ۱۱۳ مدرا المستداء والقاعدة ويلتفت بذكاء ودقة أيضا المستداعة اللغوية والجمالية في تحقيق التغريب، منها: دلالة الكه دور عناصسر الصحياغة الحدوار، والدلالات الاجتماعية للأوصاف التي تستخدمها الشخصيات في الحدوار كما أدرك أيضا التأثير الذاتج عن تكرار الكلمات المصحوب بحركات آلية في النطق مما يجعل المنطوق ذا تأثير كرميدي يدودي إلى إدراك المنلقي أن تلك الكلمات مثل نظام العالم ، الجنس المختار، القادون، العدالمة الاجتماعية، الغوارق الطبقية تشكل حائطا صلبا في نفوس
- (٢٣٨) أميــر اسكندر: الثورة والمسرح الدرامي، مجلة المجلة، يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨، و هو يقول في المقال نفسه إن الحكيم قد (استمد معظم إطارات مسرحياته القديمة من النتراث الشعبي القديم ومن النتراث الإغريقي] ص ٢٨ أيضا.

الجماهير يمنعها من اكتشاف عناصر التغيير في المجتمع.

- (٣٣٩) زكى طليمات : مفاهيم مسرحية للمفاقشة ، مجلة المجلة ، مليو ١٩٦٧ ، ص ٣٠ المقال ص – ص ٢٩ – ٣٥
- (٢٤٠) انظر على سبيل المثال : سعد أردش : نحو فكر مسرحي جديد ، مجلة الفكر المعاصر ، مايو ١٩٦٥ ، ص ص ٧٦ ٨٨ ، حيث يدعو إللي أن نبدأ في المعاصر ، مايو ١٩٦٥ ، ص بصرى ، نابعة ؟ تابع " من ثقافة شعبتا المبحث للجاد عن أسس لبناء مسرحي مصرى ، نابعة ؟ تابع " من ثقافة شعبتا وتاريخ كفاحه وفنونه التعبيرية المرتجلة] ص ٧٩.
 - (٢٤١) هذه أمثلة متعددة على تواتر هذه الظاهرة في خطاب هؤلاء النقاد :
- ا في تداول "غالى شكرى" لمسرحية توفيق الحكيم "الطعام لكل فم " التقت إلى أن الحكيم قد ارتكز عليه الإيضاف أن الحكيم قد ارتكز عليه الإيضاف في بذاء مسرحه الملحمي] ثورة المعتزل" ص ٣٣٩ ويقصد بذلك الأساس إفادة الحكيم من خيال الظل، ولكن غالى شكرى يكتفى بالرصد فقط، ويقدم تحليلا المسرحية الآسيدو فيه أية فاعلية لخيال الظل، وهو يكتفى بالإشارة إلى أن "خيال الظل هو الإضافة التي يبرر بها توفيق الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصمة "حاري وسميرة" الإطار العام للدراما ويين قصمة "طارق ونادية وأمهما السمي تشكل المضمون الفنى للدراما] من ٣٣٨. انظر تتاوله لهذه المسرحية : ثورة المعتزل ، ص ~ ص ٣٣٠ ٣٤٤.
- ٢ انظـر أيضا : فاروق عبد القادر : انجاهات ثورية في المسرح المصرى : يوسف إدريس، مجلة المسرح، يوليو ١٩٦٤، ص ص ٣٨ ٥٠. حيث لا يستاقس الشسكل أو التشكيل كاشفا عن التأثيرات الشعبية فيه، بل يكتفى بالقول عن "الفرافير" إن أيوسف استطاع أن يقدم في القرافير مادة ثمنية هي شخصية فرفور نفسها التي التقطها من سامر القرية وجعل منها أساس عمله المسرحي] ص ص عبر ١٤٥ ٥٠ .
- " انظر أيضا: العالم : الوجه والقناع ، مقال "الشيئ غير الجزن الأسود" من ص ١٥٢ ١٥٣ ، حيث يتناول مسرحيتي شوقي عبد الحكيم "شفيقة ومتولى"
 و" المستخدي".
- ADORNO THEODOR W: THESEN zur KUNSTSOZIOLOGIE .in (Y&Y) LITERATURSOZIOLODIE.BAND1,BEGRIFFundMETHODIK.HERAUSGEGEB EN von JOAICHIM BARK .STUTTGART 1974.S66.

- (٢٤٣) من العهم الإشارة إلى أن اوكاتش وويليامز يتناولان اجتماعية الدراما.
- LUKACS GEORG: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen (YEE)
 DRAMAS,E.B.D.S 20.
- Willaim, Raymond:The Long Revolution New york, Columbia University (Y £ 0)
 Press1961, P 246.
 - LUKACS: E.B.D SS 4 (Y £ 1)
- FIEBACF JOACHIM: BEZIHUNGEN zwischen FUNTION und (YEY)
 SUTRUKTUR des THEATERS in: FUNKTION der LITERATUR, BERLIN
 D.D.R.1975, S 359.
 - FIEBACH : E.B.D. \$ 359. (YEA)
 - FIEBACH : E.B.D; S 360. (Y£9)
- (٢٥٠) لنظــر مقولته حول لجتماعية الشكل التي استشهدنا بها في فصل المهمة في هذه الدراسة.
 - (۲۵۱) انظر: LUKACS : E.B.D S -S26- 42.
- LUKACS :E.B.D S-S 21 26. : انظر تحليل لوكاتش الصراع في (٢٥٢) انظر تحليل لوكاتش الصراع في -Approximation to Life in The Novel and The play ,in Sociology of Literature and Drama.ed by Elizabeth and Tom Burns, Penguin 1973, P P 286 295.
 - Williams: The Long Revolution, Ibid P 236. (YOY)
 - Williams: Ibid , P 236. (Yo 8)
 - Williams : The Long Revolution P-p 246 73. : انظر (۲۰۰)
- حيث يقدم الستاريخ الاجتماعي للدراما الإنجليزية منذ العصور الوسطى إلى منتصف القرن العشرين.
- (٢٥٦) إن دراسة ويليامز المشار إليها في الهوامش الملبقة قد اعتمدت على هذا المصرحي المصلح الله في النقد المسرحين وموسيولوجيا الممرح بدليل أن "هدجسون" قد اعتمده في معجمه الدراماء انظر: Hadgson, Ibid P 355.

(٧٥٧) للتمثيل على هذه الظاهرة ، انظر مقال النقاش عن مسرحية " شفيقة ومتولى" في كستابه " في أضسواء المسرح" ص - ص ٩٠ - ٩١ فيحد أن يشير النقاش إلى أهميرــة استراف الفسحيي بويقــدم أمثلة مغتلفة من الأداب الأوربية والهــندية (انظــر ص - ص ٩٠ - ٩٤) يأخذ في البحث عن عناصر الشكل المسرحي في مسرحية شوقي عبد الحكيم ، فيرصد سكرن الصراع ، وجمود الموقــف المسرحي" - الحــركة " ، مما أدى - فيما يرى النقاش - إلى تسطح الشخصسية الرئيسية في الممسرحية. انظر المقال ص - ص ٩٤ - ٩٨ . وإذا كــنان النقاش قد أشار إلى بعض التأثيرات الغربية المحتملة على مسرحية شوقي عبد الحكيم ، فإنه لم يحاول الكشف عن تأثيرات التراث الشعبي عليها واكتفى بسائحديث العسام . بينما غيب تمامًا السؤال المنطقي في هذه الحالة ، وهو: هل بــالحديث العسام . بينما غيب تمامًا السؤال المنطقي في هذه الحالة ، وهو: هل نسبحث - في حالسة دراسة مسرحية تعتمد على التراث الشعبي أو على الأشكال الترثيباتية الشعبية - عن نفس العناصر الدرامية أو المسرحية العامة التي نبحث عنها في مسرحية العامة التي ناك الأشكال؟.

- (٢٥٨) النقاش: في أضواء المسرح، ص ٩٤ .
- (٢٥٩) انظر تحليل هذه المقولات في هذا الفصل وفي فصل المهمة من هذه الدراسة.
- (۲۲۰) مسن أهم السلبيات السارية في در اسات الأدب الشعبي" ١٩٤٥ ١٩٦٧ أمران: المنطق النصاعي السذى لتطلق منه أصحاب هذه الدراسات ، ثم غلبة التوجه التاريخي والوصفى الذى أدى في كثير من الأحيان إلى عدم اقتدار منتجى تسلك الدراسسات على الكثيف المتأنى عن جماليات النصوص أو الظواهر التي توقفوا عندها.

ونسرى أن هدذه السلبيات مرتبطة بطبيعة النشأة التازيخية لهذه الدراسات في المجتمع المصري. ويحتاج هذا الموضوع إلى دراسة جادة.

(٢٦١) تواتسرت هذه المقولات والاجتهادات في عدد من دراسات الأدب الشعبي "١٩٤٥ - ١٩٦٧" على النحو التالي:

١ تسلول المناصر الدرامية في الإبداعات الشمبية ، برز لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهني بصفة خاصة ، حيث توقفا في دراساتهما حول المبيرة ، وحول القسمن الشسمين "- الرواية عند خورشيد" أمام كثير من العناصر الجزئية ، الدرامية ودورها في تشكيل بعض جوانب بناء السيرة ، أو القص الشعبي . انظر عـلى سبيل المثال : فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية (١٩٦١) : ط٢، دار الشروق ، ١٩٥٠، ص – ص ١٧٤ – ١٧٥ ، ص ١٩٦٠ ، ١٩٥٠ وهـذا ما تواتر أيضا لدى ذهني في كتابه : سيرة عنزة (١٩٦١)، ط٢ ، دار المعارف ١٩٨٤. وانظر أيضا فاروق خورشيد: في الرواية العربية: عصر التجميع (١٩٥٩)، ط ٣، دار الشروق ١٩٨٧، ص في الراء المحارث ١٩٢١ ، ١٩٠١، حيث يركز خورشيد على المناصدر المناصون الدرامي أي قصص شعبية مختلفة ، كما يعتمد على هذه المخاصدر في إشهات مقواسته أن العرب قد عرفوا الملاحم ، انظر : فصل الملاحم الشعبية ، ص ح ص ١٦٢ – ١٧١.

- ٧ دراسة كيفية بناء شخصية البطل في بعض السير الشعبية ، تتمثل في فصبل "ملاصح بطل السيرة" من دراسة خورشيد وذهنى: فن كتابة السيرة، ص ص ٢١ ٣٧ ، حربة قدمسا دراسة من أعمق الدراسات عن التأصيل نقوم عبلى أسداس مفهوم محدد للدراما والبطل الدرامى ، والعلاقة بين الصراع الاجستماعى والصراع الذي يتجسد في شخصية البطل، وكيفية تطور شخصية الطل في علاقتها بالصراع الاجتماعى. وكان يمكن لهذه الدراسة" المهمة" أن تكون أساسا صالحا للتأصيل فيما يتعلق ببنية شخصية البطل.
- " تساول عناصس الأداء في السيرة الشعبية واعتمادها على "التعثيل" من أهم الإنجازات التي قدمها عبد الحميد يونس ، وقد اعتمد على وصف أداء الراوى وصفا دقيقا ، وقرن بين الأداء ومحاكاة الشخصيات. انظر كتابيه:
 - الهلالية في التاريخ والأنب الشعبي ، ص ص ١٥٢ ١٥٣ .
- الظاهر ببيرس في القصم الشجي، المكتبة الثقافية ، عدد رقم ۱۳ وزارة المستقافة والإرشداد القومي جدون تاريخ ، ص - ص ۱۲ - ۵۰ فصار تمن المحدث المحترف!

ومن المهم الإشارة إلى أن يونس في كتابه الثاني كان ينطلق - في دراسته الأداء - من مقارنة صريحة بين المبيرة والتمثيل.

- ٣ تسدى البحث عن العناصر الأدائية / التمثيلية في دراستي إبراهيم حمادة ،
 وعبد الحميد بونس عن خيال الظل ، انظر:
- ابـــراهيم حمـــادة : خيـــال الظـــل وتمثيليات ابن دانيال " دراسة وتحقيق"،
 المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، فصل " بين التمثيل والأدب " ص ص ١٠٤ ١١٨.
- عبد الحميد يونسس: خيال الظل: المكتبة الثقافية ، عدد ١٣٨ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، أغسطس ١٩٦٥ ، فصل المسرح والجمهور ص- من ٢٦ - ٢٨ ، وفصل : مسرح ليلي مقفل ص - ص ٢٩ - ٣٧ ، فصل : الكاتب المسرحي ص - ص ٥٠ - ١٤ .
- ٤ انظــر تــلك الإشارة لدى عبد الحميد يونس فى كتابه : الظاهر بيبرس فى
 القصيص الشعبى، ص ١٠ .
- (٢٦٢) انظـر : عبد المنعم تليمة: النقد العربي، المدخل وعنواته: النقد العربي الحديث: بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج، دار الثقافة النشر والتوزيع، ص – ص ٤٨٠ - ٤٨١ .
- (٢٦٣) هــذا هو المفهوم المركزى الذي يستند إليه " جان دوفينو" انظر الجزء الأول من كتابه ، سوسيولوجيا المسرح .
 - Burns, Elizabeth. The Theariticality , London , 1972 , P-P 2- 5. : لنظر (۲۶ ٤)

Burns : Ibid P 6. (Ylo)

الفصل الثالث أداة المسرح / اللغة



(1)

تمـتل أداة المسـرح مشكلة مهمة تواجه كل خطاب ينتمي إلى مجال النقد المسـرحي، إذ إن المسـرح نوع أدبي وفن أداتي في آن ولحد، دون انفصال بين هنيل المعدين حتى حين يقتصر النتاج المسرحي على أن يكون مجرد نصوص أدبيه. وهذا ما يجعل الناقد المسرحي محتاجاً إلى امتلاك أدوات نقدية قادرة على تطليل لغة المسرح في جانبيها الأدبي والأداتي. واقد قدمت الدراسات السيميوطيقية تصـورا شاملا للغة المسرح لا يقصرها على المناصر اللغوية - بالمعنى التقليدي - بل يمدّها إلى كل ما يستخدم على المسرح بوصفه علامة تؤدي - في تفاعلها - بـل يمدّها إلى كل ما يستخدم على المسرح بوصفه علامة تؤدي - في تفاعلها مع مختـلف العلامات المسرحية - إلى إنتاج دلالة المسرحية (أ). ورغم هذا فما تشرال بعـض الدراسات السميو - سيميوطيقية المعاصرة تعول كثيرا على دور الحاسما لأنه إيرتبط بالنص بوصفه اللب الحساس المسرح] (أ).

ولقد كان اهتمام منتجى خطاب النقد الاجتماعى في مصر بلغة المسرح - سواء في جانبها النصى أو جانبها الأدانى - صنيلاً بكشف عن عدم اكثر اثهم دائما بناول جماليات لغة المسرح ؛ يستوى في هذا المقالات الصحفية التي تشكل الكم الأكبر من هذا النتاج، والدراسات النصية المطولة (٢٠). ولعل هذا ما يشير، ابتداء، إلى افتقاد منتجى هذا الخطاب الأدوات النقدية القادرة على تحليل لفة المسرح في تسبديتها العينية الملموسة ؛أى في النصوص المسرحية العربية المختلفة. ومع ذلك فمن الممكن تصييف نتاج هؤلاء النقاد حول لفة المسرح إلى ثلاثة مجالات، مختلفة في موضوعها، منصلة في الدلالات التي تنطوى عليها من حيث إسهامها معما في الكشمف عن بعض جوانب بنية الخطاب. ويتعلق الجانب الأول بوظيفة المسرح الر، بينما يرتبط الجانب الثاني بمسألة لفة الحوار بين الشعر والنثر، ويتمسل بهذين الجانبين منا ما قدمه هؤلاء النقاد حول "سلبيات" لفة المسرح شعرية كانت المحربي. وأمما المجال الثالث فيختص بمسألة الفصحي والعامية في لغة المسرح العمربي. وممن الواضح أن هذا المجال الثلاث هو أكثر المجالات التي اهتم بها العدري. وممن الواضح أن هذا المجال الثلاث هو أكثر المجالات التي اهتم بها لاه النقاد.

(Y)

لا يكاد دارس خطاب هولاء النقاد يظفر باجتهادات متعدة منهم حول وظيفة لغة المسرح إلا في مواضع قليلة مرتبطة بكتابات بعضهم النظرية، و هذا المسرح برضوح لدى مندور ولويس عوض اللذين ينطلقان من الإقرار بأن الحدوار هو المقوم الأساسي المسرح، أو إهو الذي يتكون منه نسيج المسرحية [أأ. المسرح كما في مقالاته "المسرح الموسرى" – لذى عده العنصر الأساسي في المسرح كما في مقالاته "المسرح المصرى" – حيث رأى أن الحوار [هو الأساس الأول لكل مسرح ويغيره لا يكون هناك مسرح ولكن هناك إشكالا آخر وهو أن الحدوار وحده لا يخرج منه مسرح، بل لابد من مقومات أخرى حتى تخرج من الحدوار الدراما، أساس مثلا أن يدور الحوار حول محور أساس كذلك أن يكون محدور الحدوار صراعا بين قوتين في دلخل نفس ولحدة أو في دلخل إطار، ولقد يكون هذا الصراع صراعا مجردا بين عاطفتين في قلب رجل واحد، أو بين بطلين يدوران في ظك واحد وتربطهما أقوى روابط الحياة (أه).

بيـنما طـرق خطاب مندور النقدى مناطق مختلفة حرص فيها على تحديد بعض مقومات الحوار المسرحى؛ من مثل جعله الموضوعية المقوم الأساسى الذى يصـاغ بـناء عـليه الحوار الدرامى؛ إذ إن [الحوار الدرامى موضوعى بطبيعته ويجـب أن يظـل موضـوعيا]^(۱). وتتحقق هذه الموضوعية - لدى مندور - في الحسوار شعريا كان أم نثريا دون أن ينفى مندور - في الوقت نفسه - إمكانية أن يتبدى في الحوار الموضوعي طابع غنائي^(۱).

وقد حدد مندور للحوار الدرامي وظيفتين مختلفتين هما تحريك الأحداث داخل المسرحية وتصدوير الشخصيات (٩). ومن الواضح أن مثل هذا التحديد الوظيفي العام للحوار في المسرحية قد استقر في بنية هذا الخطاب بدليل أن رصد بعدض مندتجي هذا الخطاب السلبيات الحوار المسرحي - في بعض النصوص أو العروض التي تتاولوها بالنقد - قد استد إلى افتقادها هاتين الوظيفتين.

وبقدر ما يتجاوب هذا التحديد الوظيفي مع ما استقر في بنية هذا الخطاب مبن تُطّلب أن يكون الحدث/ الصراع مركزا، فإنه قد تجلي أيضا في إسهامات قليلة جدا لدى منتجى هذا الخطاب تشدد على ضرورة تحقق التركيز في لفة قليدوار المسرحي تشديدا أدى - ادى العالم - إلى قرن تلك اللغة - من حيث طبيعتها - بلغة الشعر؛ إذ إن إلغة المسرح أيست هي لفة محادثاتنا العادية، وإنما هي لفية مركزة تقترب من لغة الشعر من حيث الانتقاء والتركيز والموسيقي، ومهمتها الأساسية لا تقديم المعاومات بل دفع حركة المسرحية من خلال شخصياتها. وإيراز معالم هذه الشخصيات ونقل التجرية إلى القارئ أو المشاهد نقلا فنيول فيه و لا إضافات] (1).

(٣)

ربما كان اهمتمام منتجى هذا الخطاب بممالة لغة الحوار المسرحى فى علاقه تها بكل من الشعر و النثر أكثر من اهتمامهم بممالة وظيفة تلك اللغة، لأن بعص العموض أو النصوص التى تتاولوها استخدمت الشعر لغة لها، وإن ظل تمناولهم لها أهمالة رهيناً بتلك النصووص أو العروض، بينما كانت اجتهاداتهم المنظرية حولها قلبلة ؛ تمثلت في جانبين: أولهما فقرات مختلفة – فى نتاج مندور المنقدى بصفة خاصة، وبدرجة أقل كثيرا لدى لويس عوض – عن التحول فى لغة المسرح من الشعر الى النثر – فى العصر الحديث – وارتباط ذلك بالتغيرات الإجتماعية المختلفة (۱۰).

وأسا نانيهما فقدمه مندور وحده، وهو يتعلق بمدى صلاحية كل من الشعر والنـثر لفـة المسرح. ويكشف تحليل نتاج مندور حول هذا الجانب(۱۱) عن تردب مسندور بيسن وجهتين متعارضين ؛ فثمة وجهة بيدو فيها مندور قريبا إلى اعتبار النـش لغة صالحة للمسرح، ويستد مندور في وجهته تلك إلى تثانيات ثلاث هي: التحسير/ الخـلق / الفكر من ناحية، و الجمال / الوسيلة / الغاية من ناحية ثانية، ويفضسى اجـتماع الأطـراف الثلاثة الأولى من هذه الثانيات إلى حد النثر، بينما يفضى لجتماع الأطراف الثلاثة التالية إلى حد الشعر، وهذا ما تكشف عنه عبارات

صندور من أن [النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو: التسير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب، وهو لذلك وسيلة لا غاية، وأما الشعر ففن جميل في ذاته يقصد إلى خسلق الضور الجمالية أولا، ويأتى التعبير فيه في المرتبة الثانية] (۱۷)، مما يفضى إلى تفضيل النسار لغة الممرح لأن [الشعر أصلح للوصف والتصوير منه التعبير والإقصاح الذين يتطلبهما الأنب المعرجي، ويكون مجاله الفناء لا الممرح] (۱۰).

وشدة وجهة ثانية يتحرك نحوها خطاب مندور ليفضل الشعر لغة للمسرح، وحينا نعمنل منتج الخطاب على الكشف عما يمتاز به الشعر عن النثر امتيازا ينجلى لسدى مسندور عن اقتدار الشعر على أن يؤدى وظيفة النثر وزيادة أإذ إن إلسمر لا يعجز عن التعبير الذى يستطيعه النثر بل على المكمى يفوق النثر لأته يستطيع بواسطة النغم أن يستخرج اللون العاطفى الفكرة أو يوحى بالحركة التى لا تسوحى بها دلالة الألفاظ في ذاتها، وهكذا نخلص إلى أن الشعر أداة صالحة لكل ضروب الأنب بما فيها الأنب التمثيلي ولكن على الترجيع لا على التقطيع "كما قال بحق بن عبد ربه نقلا عن الفلاسفة، أي على أن يترنم بهذا الشعر لا على أن يقسرا في صسمت أو يسلقي في حوار، وفي رأينا أن هذا الترنيم يبلغ مداء وتتحقق وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصوير إذا تغنى بهذا الشعر، وبخاصة إذا كان شمرا غنائيا بخصائصه الجمالية المعروفة (11).

فاذا قرن الدارس النتيجة المهمة التي انتهى إليها مندور في تلك الوجهة النانية، بتطبيقات مندور النقدية على المسرحيات الشعرية؛ فمن المفيد ملاحظة أن مسندور لم يقم فيها بالكشف عن تميز الشعر وجماليته، بل إنه - في بعضها - قد لكدد إلن هناك شكا كبيرا في أن الشعر أصلح من النثر في الحوار المسرحي أ(١٠٠). وقد تجاوب في مسلكه هذا مع غيره من نقاد هذا الاتجاه في اكتفائهم بالتوصيفات العامة حول لمغة المسرحيات الشعرية (١١٠).

وقد كشفت بعض تطبيقات النقاش عن اقترابه من إدراك وجود أكثر من مستوى لغوى في لغة المصرح الشعرى ينبني التمييز بينها على أساس العلاقة بين طبيعة اللغة والوظيفة التي تؤديها في المواقف المختلفة في المصرحية ؛ ففي بعض الأحيان تقترب اللغة الشعرية من النثر إفي الأجزاء التي تحتاج إلى مادة نثرية مثل نقسل خبر من الأخبار أو إذاعة منشور أو الاتفاق على شيء مادى محدد (١٠١١) مما ينتج معستوى لغويا قريبا مسن لغة النثر. بينما يشم المعتوى الثانى ببروز "لشعرية" فيه والتي تتبدى في السلوب برتفع ويسعو من ناحية الموسيقي و التعبير والسروح العامة (١٠١٠). وإذا كان النقاش قد قرن هذا المستوى ب المواقف الشعرية الكبيرة (١٠١) فإن تحليل دلالة هذا الوصف تشير إلى أنه يدل لدى النقاش على لحظة تقدوم على تغير عملي تقدوم على النقاش على لحظة شعور كبير (٢٠١)، ولهذا وصفها النقاش بأنها لحظة شعرية (١١٠)، ولكن النقاش لم يكشف عن كيفية "سعو " هذه اللحظة في "الموسيقي" و"السروح العاملة " مما أعلق تأصل هذا التمييز بين المستويات اللغوية في لغة المصرحية الشمرية في بنية هذا الخطاب، إعاقة يدعمها عجم اقتدار منتهى هذا الخطاب على تناول بعمض الجوانب اللصيقة بلغة المسرحية الشعرية – مثل الموسيقى – إلا نادر أ(٢٠١).

(٤)

يحتاج أى خطاب نقدى يتعامل مع المسرح - من حيث هو تشكيل جمالى - الله يناسيس بعض المقولات المحددة لطبيعة لغة المسرح تأسيسا يرتكن إلى علاقة للمسرح - من حيث طبيعتها ووظيفتها - بلغة الأثواع الأدبية الأخرى من ناحية، وإلى "الستميز/ الاختلاف " الذى تتسم به لغة المسرح من حيث كونها لغة أدائية - من ناحية أخرى، ويحتاج تأسيس هذه المقولات - عن لغة المسرح - إلى مقولة أولى، أساسية عن اجتماعية اللغة. وقد كانت هذه المقولة الأولى تتأسس لمدى مسلامة موسى حيث ربط بين الوظيفة الأساسية للغة، وهى التوصيل، وبين ليربط بين الوظيفة الأساسية للغة، وهى التوصيل، وبين تأثر اللغة بالمجتمع الذى ينتجها من ناحية، وتأثير اللغة فى ذلك المجتمع من ناحية أخسرى (٢٠٠)، فأسس بذلك مقولة اجتماعية اللغة من حيث طبيستها و من حيث وظيفتها أيضناً.

ولقد تولد عن هذه المقولة - في بنية هذا الخطاب - مقولة أخرى تحدد لغة المسرح - شـعرية كـانت أم نـشرية - بوصفها لغة اتصالية، أدائية، لا تتفصل جماليـتها عن اتصاليتها وأدائيتها. ولقد صاخ مندور هذه المقولة وربط بينها وبين مقولة الواقعية التي ترتكن إلى "الممكن"؛ فحد هذه المقولة في نص طويل دال يرى أن [الأداء وسبيلة لاغايسة، والسذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أي حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التي لخنارها في أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شيعرا أم نثراء وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية. والواقعية لا تتبع من نسوع الأداة المستخدمة وإنما نتبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعبتمل في نفوس شخصبيات المسرحية من أفكار وأحاسيس في الظروف والأحداث الستى يحيطهم بها المؤلف، أي أن الواقعية نتبع من لسان الحال لا من لسبان المقال، ولكن لما كان كل مؤلف مسرحي بخاطب جمهور ا فمن البديهي أن يخاطبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وأن يطوع ثلك اللغة بحيث تؤدى كــل مــا يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال في نقة ووضوح وتعبير مباشر وإلا ظـــلت المعاني والأحاسيس مطمورة في نفوس شخصياته أو عجزت عن أن تصل الم، نفوس سامعيه أو قارئيه إلا الله ويقدر ما يشير هذا النص إلى تأكيد مندور على طبيعة لغة المسرح من حيث هي لغة اتصالية، أدانية، لا تنفصل جماليتها عن اتصكاليتها وأدائيكها - فإنه يكشف عن شمولية الفهم الذي يقدمه مندور شمولية تتجلى في حرصت على تعميم مقولته بحيث تشمل الأتماط المختلفة من لغة المسرح: الشعر/ النثر، الفصحي/ العامية/ الدارجة.

ولقد كانت هدا المقولة هي المنطلق الذي انطلق منه بعض منتجي هذا الخطساب الرصد بعض سلبيات التحققات الجمالية للفة بعض النصوص المسرحية، ومن الملاحظ أن هذا الرصد قد تجلى - بوضوح - في نقد هؤلاء النقاد النصوص الشحرية أساسا، ومسرحيات عزيز أبلظة بصفة خاصة. ولقد رصد هؤلاء النقاد عدة سلبيات تصبيب لفة المسرحية الشعرية؛ وأولها الخطابية التي تعني أن تكون لفت الحوار تكون - في بعض الأحيان - غير ممثلة الطبيعة الشخصية المتكلمة ووضحها النفسي والاجتماعي (٢٠٠). وإذا كان القط قدم نماذج مختلفة تشير إلى تحقق هذة "الملبية" فإنه قد حرص على أن يكشف عن أن اللغة - في هذه النماذج - تخالف الواقعية (٢٠٠)، وهدو في ذلك لا يختلف عن مندور الذي كان يرفض السلبية " نفسها من منظور إلجالها بمبدأ المشاكلة (٢٠٠)، وذلك ما يشير إلى فاعلية المسرح.

وأسا ثانى هذه "السلبيات" فهى ظاهرة استخدام ألفاظ "عربية" أو "مهجورة " لا تراعى فيها طبيعة المسرح الأدانية التى تقتضى أن يفهم الجمهور الوهلة الأولى - ما يعرض أمامه، ولقد تتوعث التوصيفات التى وصف بها هؤلاء النقاد تلك الظاهرة؛ فهى - عند مندور - "المعاظلة" و"الغريب ((^(۲۸) وكلا المصطلحين يسرتدان إلى صنجزات النقد العربي القديم، و البلاغة العربية (^(۲۱) ولي كان هذا لا يسنفى أن هذه "السلبية" فيهما كانت تَبْحَثُ في إطار البيت الواحد لا العمل الغنى في كليته (۲۰).

بينما وصف لويس عوض هذه الظاهرة بتعبير "الجلاميد اللغوية"(٢١).

وإذا كان رفض هولاء النقاد هذه "السلبية" يستد إلى تقويصها للطبيعة الأدائية، الاتصالية للمسرح - فإن شمة إضافة مهمة قدمها القط حيث كشف، ضمنا، عسن أن شيوع هذه السلبية في التصوص المسرحية، يمكن أن يكون عائقا أمام تأصيل المسيرح الشعرى في المجتمع العربي ؛ فإذا كان المسرح يقتضي - فيما يرى القط - حوارا حيا، ذا الفاظ موحية، إيدركها السامع في يصر وسهولة (٢٦)، فان المسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ليفطى على المفارقة التي لابعد أن تقدوم بين الحديث الشعرى و حديث الشخصيات في حياتها العادية، وقد تكون كلمة "الرشح" مثلا أكثر إحاطة بمعاني الجهد والتعب بمعناها المعجمي، ولكن كلمة "الكد" أو "الكدح" رغم ذلك أكثر حياة وتأثيراً في نفس السامع لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعان خاصة بعانبها أو بشاهدها كل يوم في الحياة (٢٣)

وقــد أشار هؤلاء النقاد إلى سلبيات أخرى ألل تواترا وأقل عمومية في لغة المسرح الشعرى(٣٤).

(0)

إذا كانت مسائلة الفصدى والعامية - من حيث صلاحية كل منهما لغة المسرح العربى - قد كانت واحدة من المشكلات التى واجهت مبدعى المسرح العربى ونقاده منذ بداياته المرصودة تاريخياً، فإنه قد تشكل تراث ضخم - إبداعيا

ونقديها - يكشف عن الأهمية التي احتلتها هذه المسألة(٢١). ولعل تشكل هذا التراث الضمخم حمول هذه المشكلة قد حولها إلى جزء من تاريخ المسرح العربي ونقده، و هــذا ما يشير - بداية - إلى أن مواجهة الناقد الاجتماعي "١٩٤٥ - ١٩٤٧" لها كانت تتضمن التعامل مع جانب من جوانب الإبداع المسرحي العربي السابق عليه، بما استقر فيه من أعراف وتقاليد جمالية غالبة، كان على ذلك الناقد أن يتقهمها، وهيو يصيد صباغة موقف نقدي من هذه المسالة، وهذا ما يتجلي في جانب بار ز من جو انب هذه المشكلة؛ جانب يتعلق بالممار سة المسرحية و التنظير النقدي المصاحب لها، والذي أقرُّ بعض الحلول التي تواضع عليها مبدعو المسرح العربي ونقاده، والتي تواترت في الممارسة المسرحية السابقة على ١٩٤٥ ؛ إذ كشفت هذه الممارسية - قبيل ١٩٤٥ - عن أن ثمة اتجاها شبه مستقر إلى تقديم المسرحيات الــتاريخية، والمعرية – والتي تتناول مشاكل إنسانية عامة – بالفصحي، بينما تقدم المسرحيات الاجتماعية، أو التي تتناول بعض جوانب المجتمع العربي المعاصر، والكومبديات، بالعامية. وحين كان على الناقد الاجتماعي في هذه المرحلة أن يحدد موقفا من ذلك العرف فإنه كان ينتهي إلى إقراره وتثبيته، ويجد هذا الموقف تجليه المتكرر في مواضع مختلفة من كتابات مندور حول مسألة العامية و الفصحي (٢٦). ولكن هذا فيان لايدل - وحده - على حقيقة موقف مندور من مسألة العامية والفصحى في المسرح العربي الذ إن تحايل مواقف منتجى خطاب النقد الاجتماعي "١٩٤٥ -- ١٩٢٧" حول هذه المسألة بكثيف عن بعض التناقضات التي حكمت هذا الخطاب، من ناحية، ويبين - من ناحية أخرى - عن المسافة القاصلة بين بنية هذا الخطاب السطحية وبنيته العميقة، كما يكثبف أيضا عن أن مسألة الفصحي والعامية - لغة للمسرح، لم تكن فقط مجرد شأن جمالي يهم منتجي هذا الخطاب، بل كانت مسالة ذات أبعدد لجتماعية وسياسية، وقومية أيضا، وسواء أن كانت تلك الأبعاد قبارة في بينية الخطاب السطحية أو العميقة فقد كان على منتجى هذا الخطاب أن يلتفوا اليهم وهم يشكلون مواقفهم من هذه المسألة.

ومسن الممكسن تصسنيف مواقف منتجى هذا الخطاب حول مسألة العامية والقصحى لغة المسرح العربي إلى موقفين أسلمين هما : أ - تفضيل القصيحي، وجعلها معياراً من معايير القيمة الجمالية للنص المسرحي.

ب - الدفاع عن العامية وإيراز إمكانية أن تكون لغة أدبية بجوار الفصحي.

وثمة موقف ثالث يتمثل في الدعوة إلى لغة جديدة، غير أن ما منع أصحابه من أن يشكلوا موقفا "صلبا" - في هذه المسألة - هو أنهم لم يكونوا مجموعة مستقلة عن أصحاب الموقفين الأساسين ؛ بمعنى أن أصحاب هذا "الموقف الثالث" كان بعضهم - أساسا - من أصحاب الموقف الأول، بينما كان بعضهم الآخر من أصحاب الموقف الدائن.

وبقدر ما يكشف هذا التوزع بين موقفين مختلفين عن شئ من التناقض في رقى هؤلاء النقاد - فإن مواقف هؤلاء النقاد من بعض محاولات التجريب اللغوى السنى قسام بها الحكيم في الخمسينيات و السنينيات من أجل الغة جديدة للمسرح العربي نقضى على الفوارق بين الفصحى والعامية - كما سينبدى في فقرات تالية - ربما كانت هي الكاشفة عن الدلالة الأصلية لخطاب نقاد هذا الاتجاه.

(1/0)

يتبدى الموقف الأول: تفضيل القصحى وجعلها معيارا من معايير القيمة الجمالية للنص المسرحى في نتاجات منتلفة لدى مندور والشوباشي والعالم ورجاء السنقاش. ويسبدو أن الشوباشي كان أقدر أصحاب هذا الموقف على تقديم صياغة متماسكة له، لأنه سعى إلى الربط بين اللغة / القصحي من ناحية، وبعض جوانب الخطساب النقدى حول المهمة من ناحية ثانية، والدواعي القومية المحركة لمسياغتة من ناحية ثالثة. ويقيم الشوباشي صياغته على أساس أن الأنب انعكاس لحوهر الواقع، يلتقط الحقائق الخاصة عن عامة الناس، وبنصويره لها يكشف عن الموقع الحقيقي، وأن أسلوب العمل الأدبي هو شكله الذي يجب أن يلائم – في دقته وعمقه – المعاني المسراد التعبير عنها أو المضمون، وأن التطور المادي والاجتماعي بودي إلى تطور معنوي ينعكس بدوره في الأدب والثقافة واللغة واللغة المسراد").

ولقد رتب الشوباشي على تلك المقدمات نتيجة تتمثل في ضرورة استخدام القصدى، لأنه إذا كانت كل من القصدى والعامية في تطورها تخيم الميدان الذي تستخدم فيه، فإن القصدى في تطورها أقدر من العامية ؛ فالعامية تستهدف في تطورها أقدر من العامية ؛ فالعامية تستهدف في تطورها التعبير عن مطالب الحياة الدارجة وعن المشاعر المتوادة من علاقات الناس العادية الرتيبة الأمالية المعانى الأدبية السنى مسرنت اللغة العربية القصدى عبر التاريخ على تأديتها، و الإيصلح الالتأدية المعانى البادارجة التي يتبادلها الناس دون تنقيق في أحاديثهم التي تدور في البيوت والمقاهى ومركبات الترام (٢٠١١). وقد دعم الشوباشي دعوته بالتأكيد على أن استخدام الفصدى يعسنى الارتفاع بالشعب برفع مستواه الاقتصادى و الثقافي، وقرن ذلك بنفي أن انتصار الشعب يعنى استخدام العامية (١٠٠٠).

وإذا كانت مرتكرات الشوباشي في تفصيل الفصحي مرتكرات جمالية واجستماعية، فان لنقاش مرتكرات جمالية واجستماعية، فالن للنقاش مرتكزا آخر قرميا يتمثل في أن الفصحي تقوم بوظيفة أساسية هي السريط بين أجزاء الوطن العربي مما يسهم في تحقيق الوحدة، بينما استخدام العامية سيؤدي إلى الاتفصال، ويعوق الوحدة، وسيوجب على أصحاب كل لهجة عربية إنشاء تراث فكرى جديد (١١).

وليس من الواضع لدى منتجى هذا الخطاب المقصود ب "الفصحى "، وإن كان من المحتمل أن يكون المقصود منها القصحى المعاصرة - أى الفصحى التي المستخدمت لدى كبار أدباء الأدب العربى الحديث بداية من شوقى، وطه حمين، والعقاد، ومرورا بترفيق الحكيم، والتهاء بغيرهم من الأدباء الذين صنفتهم المؤمسة المنقدية فى إطار "أعلام" الأدب العربى الحديث، ويتجاوب مع الغموض النسبى لمفهوم الفصحى لدى أصحاب هذا الموقف، غياب مقابلً لمفهوم المستويات اللغوية المختلفة التي تنطوى عليها الفصحى القديمة و المعاصرة ("أ.).

وتعد نلك المهررات التى ساقها أنصار تفضيل الفصحى دالا يكشف عن أن أساسا مسن الأسس القارة في البنية العميقة الأصحاب هذا الاتجاه يتمثل في قرن القيمة الجمالية بالفصدى، وسلبها عن العامية، وإذا كان هذا الأساس قد تجلي بوضدوح في تعييز الشويشي غير الدقيق بين "ضيق العامية" و"اتصاع الفصحى" -

فإنه يتجلى أيضا في أساس آخر متولد عنه، ومتواتر أيضا لدى بعض أصحاب هذا الاتجاه، فحواه السمبيز بين الأنب المسرحي والمسرح؛ فبينما يشير أولهما إلى النصوص المني سنامت المؤسسة النقدية بجماليتها، وتحولها من نماذج فنية / حمالية، يجب على الأجيال المختلفة أن تتمثلها - فإن ثانيها يشير إلى العروض التمثيلية المختلفة دون أن يعنى هذا أنها نماذج يجب أن تحتذيها الأجيال المختلفة. ولقد تكشف هذا الأساس في كتابات مندور حول المسرح العربي؛ إذ يبدو مفهوم الستراث في كثير منها حاملا لقيمة إيجابية تقترن، دائما بالفصحى التي تضمن من مسنظور مسندور - دائمها - خلود الأعمال الأدبية، وذلك ما يتجلى في أكثر من حانب؛ فمندور يجمل من استخدام الفصيحي لغة للمسرحيات [الضامن الأكيد لخاود مسئل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربي الباقي على الزمن](٢٠). ومن جانب آخــر فإن مندور كان يرفض إنكال نصوص خبال الظل تحت مسمى المسرح أو الأدب التمثيلي لأسباب منها أنها مكتوبة بالعامية (٤٤). ولقد كان الكثير من تطبيقات العالم النقدية حول النصوص المسرحية ينطق بالأساس نفسه ؛ إذ كان بقرن بين كون [المستوى الأدبي المسرحية "ويقصد العالم مسرحية اللحظة الحرجة " ضعيف لـلغاية](عنا)، وبين كون [اللغة العامية عاجزة حتى الآن عن أن تكون لغة فنية في أدب المسرح (....) تفقده وتسيء إلى مستواه الأدبي [(٤١). وقد تكرر ذلك لدى العالم(٤٧).

ولعسل مسن الواضح أن الناقد الذي كان يتبني موقف تفضيل القصحي كان يعبني موقف تفضيل القصحي كان يعبني ما يجده مستقرا في يعساني – أحياتا – صراعا بين مايدعو إليه من ناحية، وبعض ما يجده مستقرا في واقسع الممارسة المسرحية المسرحية المسرحية المسرحية، كان يجد أن العامية هي الأكثر استخداماً في معظم أنماط الكتابة المسرحية المصرية، ولم تكن غلبة العامية إلا نتاجا الممارسة المسرحية المصرية المسرية المن من مصر مما يعسر إمكانية تلقى العروض المسرحية المستتدة إلى العامية ليس في مصر وحدها، بسل في السبلاد العسربية الأخسري حيث كشفت النجربة أن عروض المسسرحيات المصسرية المسرحية المسرحيات المصسرية المستتدة إلى العاميسة المصرية قد لقيت نجاحاً في هذه البلاد (مني الوقت الذي لم يكن فيه ذلك الناقد قلارا على أن يستتكر أو يرفض مسا أثبتته الممارسة، فإنه كان يطمح إلى تغليب الفصحي لفة المسرح اعتقاداً منه

أنها عامل من عوامل تدعيم الشعور القومي العربي، ومن ثم الدعوة إلى الوحدة العمربية. ولما كان نلك الناقد لا يجد حلاً ملمومنا لهذا التناقض فقد كان خطابه ينستهي إلى إقرار واقع المعارمة اللغوية القائمة - في الإبداع المعارجي المصري المصدي شدنائية العلمية والقصحي، مع تمسكه - في الوقت ذاته - بالدعوة بلي القصحي، وهذا ما تكشف عنه - بوضوح - مقولة العالم ودعوة من مندور؛ فأما مقولة العالم ودعوة من مندور؛ فأما المعارجي عن اللغة القصحي، ولكنها أضعف في التعبير الأدبي المكتوب [⁽²⁾]. مما المعارجي عن اللغة القصحي، ولكنها أضعف في التعبير الأدبي المكتوب الأعمال المعربي، العالية على الأعمال المكتوبة بالقصحي.

وأما مندور فإنه قد قرر إمكانية أن تستخدم في نص مسرحي فصيح بعض الكامات الشعبية الخاصة بطائفة أو قطاع لجتماعي معين، مادامت - هذه المصطلحات كما يصفها مندور - قد تحولت إلى إما يشبه البطاقة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي لتلك الشخصية](٥٠).

(Y/O)

أما الموقف الثانى المدافع عن العامية فيسعى متينوه إلى إرساء مقولة أن العامية لغة أدبية كالقصحى، وهذا ما يتجلى لدى لويس عوض وعبد القادر القط بصحفة خاصة، ولا يهدف أصحاب هذا الموقف إلى إحلال العامية محل القصحى بسل يهدفون - فقط - إلى التأكيد على جمالية العامية - حين تستخدم في نصوص أدبيسة - بما يجملها تجاور القصحى الأدبية. ويستند أصحاب هذا الموقف - كاصحاب الموقف الأول أيضا - إلى صلة اللغة بالحياة أو المجتمع الذي ينتجها ؟ وصن هنا الدفاع عن العامية، وتبرير إمكانية اتخاذها لغة أدبية. وهذا ما يتجلى في تقرير لويسم عوض أن المصربين قد أبدعوا - طوال القرون الماضية - لغة شحبية تختلف عن العربية القصحى، وصاغوا بواسطتها أدبا شعبيا فيه شعر كثير ونسطية تختلف عن العربية القصحى، وصاغوا بواسطتها أدبا شعبيا فيه شعر كثير ونسطين الذي يستخدمه لويس عدوض ليشير إلى البناء الاجتماعي الذي غلب فيه النظام الإقطاعي - الذي ساد

المجتمع المصرى طوال القرون الماضية هو الذى جعل المصريين يهملون الأدب الشعبى (٥٠). ورئسب لويس عوض على هذا المكان قيام شعر بالعامية يتجاور تجاورا شرعيا مسع أدب الفصدى دون أن يوجد بالضرورة أى تعارض بينهما] (٥٠).

ولقد دعم لويس عوض هذا التوجه بكتابته "مذكرات طالب بعثة" بالعامية، ليشبت - فيما يقول - أن العامية قادرة على صياغة النثر الفنى بحيث تصبيح العامية الفة السرد والوصف و التحليل، ولكن في حدود الفكر الجاد والعواطف السامية، بال والقصد التراجيدي، وبهذا أستكشف إمكانيات اللغة العامية عمليًا لا نظريا و بالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى في أغراض استقر عرف المثقفين أنها لا تصلح لها](٥٠).

وإذا كان الظاهر في خطاب لويس عوض حول العامية هو إيراز جمالياتها الستى تؤهلها أن تصبيح لغة أدبية معترفا بها من المتقفين، فإن قرن هذا ببعض توجهات الأدبية و النقدية يشير إلى التناقض الواضح بينها وبين ذلك الظاهر؛ ففي فضرة السنينيات كتب لويس عوض مسرحيتيه "الراهب" و"موع إيزيس" بالقصحي لا بالعامية التي كان يدعو إلى أدبيتها، وفي هذا كان يجاري عرفا سائدا لدى كتاب المسرح العربي يتمثل في استخدام القصحي في المسرحيات التاريخية، هذا من ناحيسة، ومن ناحية أخرى كان لويس عوض "يستهجن" بعض الملامح اللغوية في بعض مسرحيات السنينيات التي تأثرت بلغة بعض الأشكال الشعبية (عام).

ولعـل هذيـن المظهرين معا يشيران إلى وجود مسافة فاصلة - في مجمل نــتاج لويــس عــوض - بيــن الدعوة المجردة وعدد من أنماط الممارسة الأدبية والنقدية الفطية.

ويسبدو "القط" أكثر اقتداراً على تأسيس مقولة أدبية العامية تأسيسا يستند إلى رفيض ضسمنى وصريح أيضا لمقولة الشوباشي عن أضيق ميدان العامية"؛ تلك المقولة التي تهون من جمالية العامية. ولكن تأسيس القط مقولته تلك لا يفضى به - رغسم الإيجابيسة الستى تنطوى عليها مقولته فيما يتعلق بمحاولة تثبيتها جمالية العامية - إلاإلى إقسرار-ثناتية العامية لغة للمسرحيات العصرية، بينما القصدى المسرحيات التاريخية والمترجمة(٥٠). ولكن إقرار القط بهذه الثناتية يقترن بإضافة ممهمة تستحدد في أن إليس من شك أتنا نستطيع أن نكتب باللغة العامية روائع من أدب المسرح وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أن يكون الموضوع من أمجاد الأمم أو عظام أحداث التاريخ (٥٠). ولعل هذه الإضافة أن تكون دالة على أقصى ما كان يمكن أن يصل إليه أصحاب ذلك الموقف الثاني من تحطيم القران - السارى لدى أمسحاب الموقف الأول - من وصل بين الأدبية والقصحى وحدها، وكان يمكن أمساركونه الرأى استطاعوا أن يحدوا تحديدا عينيا جماليات العامية في النصوص يشاركونه الرأى استطاعوا أن يحدوا تحديدا عينيا جماليات العامية في النصوص المسرحية التي تتاولوها، ولكن هذا لم يحدث، فظلت هذه الإضافة - مثلها في ذلك مثل كثير من الإضافات الدالة في مسار هذا المنطب - مجرد إضافة على هامشه، مثل كثير من الإضافات الدالة في مسار هذا الضطاب - مجرد إضافة على هامشه، وتحديد وليسائي السائي - ضمنا وأساسا - على تثبيت ثنائية الفصحي/ العامية، وتحديد مجالات لكل منهما في الممارسة المسرحية.

(4/0)

من الدال أن محاولة أصحاب الموقف الثانى تثبيت مقولة أدبية العامية تشكل

إلى حد كبير - في تتصالها الواضح بالاهتمام بدر اسات الأدب الشعبى في هذه المرحلة أساسا ضروريا برتكز إليه أصحاب الموقف الثالث القائم على الدعوة إلى
لفت جديدة المسرح العربي، فلولا إرساء مقولة أدبية العامية في إطار المؤسسة
المنقدية، وفي إطار التلقى "العام" - لما كان من الممكن الدعوة إلى لفة جديدة من
جانب بعض هدؤ لاء المنقاد، وقد برزت هذه الدعوة لدى سلامة موسى في منتصف الخمس بنيات (٥) ولهذا تعد - في قوتها الثانية هذه - نتاجا من نتاجات
معركة ١٩٥٤ حول وظيفة الأدب (٥٠)، وإذا كان سلامة موسى قد دعا إلى ما أسماه
المفة الشعب " - فإنه قد ارتكن إلى أساس نظرى ينهض على تركيزه على الملتقي
المذى يتوجه إليه الكاتب المصرى أنذك ؛ فما دام ذلك الكاتب يتوجه - فيما يرى

ملامة موسى - إلى الشعب ويمثلي بهمومه، فقد وجب عليه أن يهدم [الحاجز الذي يفضل بين الشعب والأدب] (أق). ويتطلب هذا - ضمن ما يتطلب - استخدام لفة جديدة وصفها موسى بأنها "لفة الشعب"، ورافف بينهما وبين تعبير آخر هو "لفة الصحافة". ولعل ذلك الترافف الذي قرن فيه سلامة موسى بين لفة المسرح ولفة المصحافة أن يقربه من دعوة بعض نقاد مرحلة نشأة النقد المسرحي في مصر إلى أن يستخدم المسرح المصرى إلى الفة سهلة هي أثرب إلى لفة الجرائد منها إلى لفة الأرب المائدة في تلك الفترة (أق).

وقرن سلامة موسى بين لغة الممرح من ناحية، والغة الشعب والغة المسحافة من ناحية، والغة الشعب والغة الصحافة من ناحية أخرى يرتبط بدعوته إلى إيلاغة شعبية جديدة [١١]. وإذا كان سلامة موسى ينفى أن تكون دعوته تلك دعوة إلى العامية [لأن العامية لأ تكفى المتعبير [١٦٠]. فإنسه يحدد ملامح هذه اللغة بأنها إلغة موسرة تشفى على العامية، يستطيع جمهور الشحب أن يفهمها [١٦]، وأنها إلغة الرضوح [١٤] وأنها تتخذ إلا أسلوب الميسر والكلمة المألوفة [١٠]، وأنها إلغة ديمقر اطبة][١٦].

ويقدر ما تحد هذه اللغة الجديدة - بملامحها المفترضة لدى سلامة موسى - نستاجا لدعوته - من ناحية - إلى أن يهدم الكاتب الحواجز التي تفصل بين الشعب والأدب، فإنها ترتبط - من ناحية أخرى - بدعوة سلامة موسى إلى أن يقوم الكاتب بعلاج مشكلات الشعب واهتماماته، ومن ثم تصبح هذه اللغة الجديدة وسيلة لتحقيق المهمة الاجتماعية المصرح(١٧٧).

ولقد تكررت الدعوة إلى لغة جديدة لدى النقاش بعد ذلك بمنوات، وقد استند فيها إلى أسس عدة هي :

- الحلجة إلى بلاغة جديدة ناتجة عن ظروف العصر.
- هــذا العصـــر هــو عصر الإنسان العادى، وقد أصبح ذلك الإنسان مادة ثلاثيب.
 - الحياة اليومية مليئة باللحظات العميقة الصالحة للفن.
 - لغة الحياة اليومية أداة محايدة، ولهذا يمكن أن تكون لغة للأنب(١٨).

ولقدد رئب المنقاش على هذه الأسس دعوته إلى الاقتراب من لفة العياة اليوميسة إمادام الشاعر يملك العاطفة القوية والتجربة النفسية الصادقة]⁽¹¹⁾. ويتبدى المسلمح الأساسي في تلك في كونها لغة [الحديث بين المثقفين وهي لغة وسط بين العامية والفصحي]⁽¹⁷⁾.

ولعسل مُسن الواضح أن مختلف العناصر التي قدمها سلامة موسى والنقاش التحديد مواصفات تلك اللغة الجديدة تشيير – بوضوح – إلى أن هذه اللغة المطلوبة هي لغسة فصحى مبسطة، وعصرية أيضا، وتستند الدعوة إليها على أساس التحول في مهمسة الأدب / المسسرح ومضمونه من ناحية، والتغير في طبيعة المثلقي من ناحية أخرى.

(٤/٥)

يك تمل درس مواقف نقاد هذا الاتجاه من مسألة لغة المسرح بين العامية والقصدي بسالوقوف أمام تتاولهم لمحاولة من محاولات الحكوم التجريب في لغة المسرح لحل مشكلة ثنائية القصحي / العامية، وهي محاولته في مسرحية "الصفقة" واستى استهدف فيها إيجاد إلغة صحيحة الاتجافي قواعد القصحي، وهي نفس الوقت، مصا يمكن أن يسنطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم والاجو حليهم] (١٠٠١). وقد حدد الحكيم أهم مواصفات هذه اللغة في أنها مكتوبة بالعامية مع انطباق قواعد القصحي عليها في الوقت نضمه، ولذلك يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة نبعا اللهجات العربية، وقراءة أخرى طبقا النطق العربي القصيح (٢٠٠١). ثم حدد هدفيها في الاسير نحو لغة مصرحية موحدة في أدينا الشربي، والتقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية (١٤٠١).

وتكشف نتاجات نقاد هذا الاتجاه حول نلك المسرحية ((*) أن لمندور ثلاثة مواقف مختطفة من لغتها، وهو تعدد يشير إلى التردد بين روى مختلفة مع عدم القدرة على الحسم بينهما. بينما يشترك معه العالم في موقف واحد من هذه المواقف السالانة، وإن اختلفا حول تسبيب هذا الموقف. ففي المواضع المختلفة التي تتاول فيها مندور لغة "الصفقة "الصفقة "المالانة الدارجة بين الطبقات

المتعلمة، ولكنها مع ذلك أقرب إلى العلمية منها إلى الفصحى في كثير من ألفاظها، وقد دعه ذلك بملاحظته أن المعتلين قد أدوها بالعامية (٢٧). بينما رأى ~ في موضع آخر – أنه من النجوز أن توصف لغة الصفقة بأنها لغة ثالثة، ثم وصفها بأنهها النسب غريسة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى باسه لنتو عصريى، وإنما هي في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووصسائل تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقا للتطور الصوتى الذي حدث في اللهجة](٢٠٠٠).

ومن الواضح إذن أن مندور قد وصف لغة "الصفقة " - في المرة الثانية -بأنها تمثل مستوى من مستويات الفصحي.

بينها يشترك العالم ومندور في رؤية ثالثة نرى أن لغة الصفقة تجمع بين العامية و الفصحى؛ فقد وصف مندور هذه اللغة بأن الحكيم قد حاول فيها التقريب اليسن الفصدى والعامية، على نحو نتحقق معه ميزة اللغتين الالم. وأما العالم فقد وصفها أيضا بأنها الوسط بين الفصدي والعامية، فكلماتها فصيحة، وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية أما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية ألما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية ألما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية ألماً،

وبيسنما استطاع العالم أن يقدم - بشيء من التقصيل - توصيفاً لبعض جوانسب صاغة الحكيم لغة الصفقة (١٨) - فإن التعليلات المختلفة التي قدمها هو وسندور حول رأيهما في جمع لغة "الصفقة " بين القصحي والعامية، ليست سوى كشف للدواعي الاجتماعية والسياسية والمقومية التي لا يستند إليها حكمهما المباشر على لغة "الصفقة" فقط بل أيضا الدواعي ذاتها التي يستند إليها هذا الخطاب في موقف أصحابه من مسألة القصدي و العامية لغة المصرح. وقد حاول كل منهما أن يسربط هذه السدواعي المختلفة بالحاجة الجمالية التي لبتها تجربة "الصفقة" فالعالم يصف لغة "الصفقة" بأنها قريبة إمن واقع الشخصية، وفيها في الوقت نفسه فضلة الهمسر لكافة الناطقين باللغة العربية، فضلا عن الطواعية لمختلف السلهجات الإقليمية المختلف المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب ولي ينفذ إلى ما يجب أن تملكه لغة فن

ومن الواضح أن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هل التي دفعت كلا من العالم ومندور إلى تصور تحقيق لغة "الصفقة" نموذجا الفة جديدة تجمع بين الفصحي والعامية معا، بينما يتبدى في درس أسلوبي معاصر أن لفة الحكيم الثالثة هذه ليست – من الناحية النظرية إلا مستوى من مستويات العامية، ويتدعم – هذا الرأى - بالدرس الأسلوبي النطبيقي الذي يثبت ذلك بوضوح (٥٠٠).

ولم تكن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي الدافعة لكل من مندور والعالم وحدهما إلى تشجيع تجربة الحكيم في تقديم اللغة الثالثة إذ أن هذه الدوافع المختـلفة كانت الأساس القار في مجمل خطاب هؤلاء النقاد ؛ إذ تواترت بدرجات مختلفة لدى كيل من شكري عياد - وإلى حد ما - لدى أمير اسكندر أيضا. واستندت عبند شكرى عياد - كما عند مندور أيضا - إلى الربط بين تغير اللغة العبربية - بفصيحاها وعامياتها - من ناحية، والتغيرات الاجتماعية والسياسية والتقافية التي شهدتها مرحلتي الخمسينيات والستينيات من ناحية أخرى، إذ أدت هــذه الــتغيرات المختــلفة إلى بــروز تفاؤل واضح لديهما بحدوث النقارب بين الفصحى والعامية، يعتمد على التيسير في الفصحي، من ناحية، وإثراء العامية و الارتفاع بها من ناحية ثانية (٨٦). ولعل هذا التقارب هو الذي دفع شكري عياد إلى الدعموة إلى "اعتبار "العامي " و "الفصيح" [مستويين من مستويات التعبير ، لا لغتين بينية هذا الخطاب - ينظر - بمرونة - إلى الفصحى والعامية، ويكاد لا يفاضل بينهما من حيث هما الغتان أدبيتان، - فإنها كانت متجاوبة - بشكل أو بآخر - مع دعوة القبط ولويس عوض إلى أدبية العامية، وعدم قصر الأدبية على الفصحى وحدهاء

ويشير رصد بعض هؤلاء النقاد لحدوث تقارب بين الفصحى والعامية إلى بروز توجه لدى منستجى هذا الخطاب بتغيا ليجاد لغة خاصة بالمسرح تحقق متطلباته الجمالية من ناحية، وتمكن الجماهير من الاستفادة به من ناحية ثانية. ولمل هذا ما يفسر ما تردد لدى أكثر من ناقد من هؤلاء النقاد من إعجاب بتجاوب مسرحية أخرى قامت على المزولجة بين العامية والفصحى، دون أن تُخلُ - تلك المزولجة - بمهمة المسرحية الاجتماعية (٨٠٨).

ومن الممكن أن يكثف تجاوب هؤلاء النقاد مع محاولات التقريب أو الجمع ببين العامية والقصدي، عن أن ذلك التقريب - لديهم - عامل من العوامل التي تسودي إلى تأصيل المسرح العربي؛ بمعنى تثبيته وتعقيله في المجتمع العربي، ولكن افتقاد منتجى هذا الخطاب إلى أدوات منهجية وتطباية تكثف فاعلية اللغة في النصوص المسرحية قد حَجَّم من اجتهاداتهم في مسألة لغة المسرح، بينما يسعى الدرس اللغوى والأسلوبي المعاصر إلى استحداث فروع تخدم دراسة اللغة الأدبية؛ مسئل علم الأسلوب وعلم اللغة النصي، حيث تسعى هذه الفروع إلى أن تجعل لكل مسئل علم الأسلوب وعلم اللغة النصي، حيث تسعى هذه الفروع إلى أن تجعل لكل نصوع أدبي [اسعه ومعاييره الخاصة في التحليل] (^(٨). مما يمكن أن يسهم في كشف الطبيعة المميزة الغة المسرح، ويتلاقي هذا السعى مع مسعى سيميوطيقا المسرح.

- + هوامش فصل الأداة :
- (١) لنظر على سبيل المثال كتاب كير ليلام: سيميوطيقا المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، دار الأداب، بيروت ١٩٩٢.
- Alter, Jean: A Sociosemiotic Theory of The Theatre, university of Pensylvania (Y) press 1990, p.6.
- (٣) إن عدم اهتمام هؤلاء النقاد بمسألة جماليات لفة المسرح يظهر فضلا عن مقالاتهم الصحيفة في الدراسات النصبية المختلفة التي قدمها بعضهم ؟ ففي دراسات مندور "مسرح توفيسق الحكيم " اهتم بها في عدة مواضع، وإن تركز اهتمامه حول مسألة اللغة الثالثة التي دعا للبها الحكيم، بينما في كتابه "مسرحيات شوقي " لم يقدم بدراسة عنصر اللغة في أية مسرحية، وقد ورد حديثة عن اللغة في موضعين فقط ص ١٠٠ ص ص ١٨٠ ٢٥ وكذا في كتابه "مسرحيات عزيز آباطه " بينما بدا اهتمامه بهدذه المسألة في كتابه "الألب وفنونه" ص ص ١١٣ ١١٩ فإذا الحظنا أن كتاب غالي شكرى "فورة المعتزل" يكاد يخلو من أية دراسة لمسألة اللغة أو طبيعة الحسار المعسر عن رغم كونه كتابا في الدراسة النصية فإن هذا يؤكد ظة اهتمام منتجي هذا الخطاب بمسألة اللغة
 - (٤) مندور : الأدب وفنونه ص ١١٣
 - (٥) لويس عوض : المسرح المصرى ص ٥
 - (٦) الأنب وفنونه ص ١١٣
- (٧) انظر المرجع السابق ص ص ١١٣ ١١٤ حيث يدلل مندور على هذه الظاهرة بالإشارة إلى مسرحيات راسين.
- (A) انظـر : مـندور، الأنب وفـنونه ص ص ۱۷ ۱۸ حيث يحدد مندور هاتين الوظيفتين تحت عنوان "مقومات الشعر المصرحي".
 - (٩) محمود أمين العالم : الوجه والقناع ص ٨٩، من نقده لمسرحية "اللحظة الحرجة".
 - (١٠) انظر تواتر هذا الربط في كتابات مندور و لويس عوض التالية :
 - ~ مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ص ص ٦٢ ٦٧ -
 - مندور : الأدب وفنونه، مواضع مختلفة.

- لويس عوض : مقدمته ل ابر وميثيوس طليقا".
- لويس عوض : در اسات في الأدب الاتجليزي.
- (۱۱) مــن المهــم ملاحظة أن تناول مندور لهذه المعدلة قد ورد في دراسته "معرحيك شــوقي" ص حص ٤٨ ٥٧ وقد عرض مندور فيها تصور "بول فاليري" عن هذه المسلّلة، ووصف مندور هذا التصور بالطرية" وهو يقوم فيما ينتقل مندور حلى (تشبيه النثر بالمشي، والشعر بالرقص) ص ٤٩ وقد جعل مندور مناشئة لتصــور "قاليسري" تــتحول إلى مناقشة عامة المعدلة كلها، بدليل وصفه ل الطرية "قاليسري بأنها رغم ارتباطها بالمذهب الرمزي الذي يدعو اليه فاليري [إلا أنها مع ذلك تصدق إلى حد بعيد على معظم أنواع الشعر وأنواع النثر] ص ٤٩.
 - (١٢) مندور: مسرحيات شوقي ص ص ٤٩ ٥٠.
 - (١٣) مندور المرجع السابق ص ٥٠.
 - (۱٤) مندور: مسرحیات شوقی ص ۵۲.
- (١٥) مسندور : مسرحيات عزيز أباشلة ص ٧٠، ومن المفيد ملاحظة أن مندور قد قال بهذا الرأى في سياق رده على مقولة لأباظة ترى أن الشعر أكثر من النثر صلاحية للمسرح.
- (١٦) انظر على سبيل المثال مقال لويس عوض : عن مسرحية جميلة، كتابه در اسات في النقد والأدب ص ص ٣٣٧ ٣٣٨ حيث يذكر في الفقرات الأخيرة من مقالة أن في شعر هذه المسرحية قيمة حقيقية باقية إمن حيث هو تجربة إيجابية لتميث الشعر العربي ووضعه على أساس جديد في الشعور والتعبير] ص ٣٢٨. وانظر كذلك مقال القاش عن المسرحية ذاتها في كتابه : في أضواء المسرح، وسترد إشارات كثيرة إليه في هوامش "١٧ ٢١".
- (۱۷) الاقاش: في أضواء المسرح ص ص ۱٤٥ ١٤٦، وقد ورد في نقده لمسرحية الشهر قاوى "لمساة جميلة" ومن المهم الإشارة إلى أن كل الاقتباسات والإحالات "هوامش ۱۷ ۲۱" من هذا المقال، قد كانت نبريرا وشرحا للحكم الذي انتهى إليه السنقاش عد مي لفسة هدذه المسرحية حيث يقول، القد نجح الشرقاوى في خلق لفة المسرح الشعرى] "١٤٥"، وذلك إعتما اكتشف هذه اللغة الفنية السهلة التي تعبر عن المهاقف و الأشخاص تحدر القبقاً "١٤٥".

- (١٨) النقاش : المرجع السابق ص ص ١٤٦ ١٤٧.
 - (۱۹) النقاش: نفسه مص ۱۶۱.
- (۲۰) يـورد الـنقاش نموذجا من شعر الشرقلوى في هذه المسرحية لبدال به على ذلك المستوى، وهو نمرذج من جميلة بعد موت زميلتها "أمينة" انظر ص ص ١٤٦ ١٤٧، ثم يعلق عليه قائلا [هنا شعر يرتفع كثيرا على لفة النثر، إنه "الشعر النقى" كما يسميه النقاد الغربيون، لأن اللحظه نفسها شعرية، إنها لحظة شك وثورة، لحظة عـذاب داخلي كبير تعانيه جميلة، إن حزن جميلة بعد موت أمينة شبيه هنا بالحزن الخالد الـذى شعر به هاملت بعد مقتل أبيه] ١٤٧، وبغد أن يورد فقرة من شعر هاملت بعد مقتل أبيه] ١٤٧، وبغد أن يورد فقرة من شعر هاملت يعمل إلى النتيجة وهي [أجل إن في نفسه حزنا يفوق التصور هو الحزن الذي عاشت فيه جميلة بعد موت زميلتها] ص ١٤٧ فلا يبدو إذن ما يميز اللغة في هذا المستوى سوى صدورها عن شعور قوى.
- (٢١) انظر المسرجع السابق ص ١٤٧، وقد ورد هذا الوصف في النص المقتبس في المامش السابق.
- (۲۷) نادرة وموجزة جدا الملاحظات التي قدمها بعض هؤلاء النقاد حول موسيقي المسرح الشمري ؛ بداية من لويس عوض في مقدمة بلوتو لاند عن استخدام الشعر عوض في مقدمة بلوتو لاند عن استخدام الشعر عوض أيضا أنه المسلف في الفسعر الممدرجي، انظر بلوتو لاند ص ۲۱، ومرورا بما يقوله لويس عوض أيضا أنه قد "درس" عروض شعر مأساة جميلة، وأنه لم يبلغ إلى مجموعة في الأدب والسنقد ص ۲۲۸، ومسرورا أيضا بما يراه لويس عوض أيضا من أن أن استخدام عريز أبلظة بحر الطويل في مسرحيته قيصر البحر الذي يصفه لويس عوض بأنه إيحر الفخامة الجاهلية]، ونصحه باستخدام "بحر الزجر" انظر لويس عوض المعالمة عدريية وغربية ص ص ١٠٥ ١٠١ من "مقالة عقدة المعالمة". كما يتدلول لويس عوض في المقال نفعه ظاهرة وحدة القافية في الشعر العربي، وبين بعض تجلياتها في مسرحية أبلظة، ويصف وحدة القافية بأنها إسقال المعرب الشعري) انظر مقاله السابق ص ص ١٠٠ ١٠٠
- (٢٣) انظر سلامة موسى : البلاغة للمصرية واللغة العربية، المطبعة المصرية، القاهرة ١٩٤٥ وتتسائر جوانب هذه المقولة في الصياغات المختلفة التي يقدمها موسى في

هـذا الكتاب، مثل إلى اللغة هى شرة المجتمع الذى يتكلم أفرادها بها ولكن المجتمع
أيضا هو شرة اللغة التى تعين الأفراده بكلماتها سلوكهم الذهنى والعاطفى] ص ١١
و[غايـة اللغة قبل كل شئ هى الفهم] ص ١٧ و[أن اللغة الحية نتفاعل مع المجتمع أو
وتـتغير بـتغيره] ص ٤٦ وكـذا إن [اللغة الحية هى الجهاز العصبى المجتمع أو
الشـبكة التـليفونية الـتى يـتخاطب ويتفاهم بها أفراده، فإذا عجزت عن تلية هذا
المتخاطب والتفاهم فهى خرساء] (٧٤) بل إن موسى قد وصف اللغة وصفا
بالغ الخطورة والدلالة معا، إذ يقرر أن إأعظم المؤسسات في أية أمة هى لفتها لأنها
وسـيلة تفكيسرها ومسـتودع تـراتها مـن القيـم الاجـتماعية والمدادات الذهنية " تشير
ص ١٧، وإذا كـانت الجملة الثانية في هذا الوصف" لأنها الذهنية " تشير
إلى فكـرة مطروقة، فإن الجملة الأولى التى تكشف عن أن اللغة مؤسسة اجتماعية
ذات دلالة دقيقة وبالغة الخطورة أيضا.

- (٢٤) مندور : مسرحيات عزيز أباظة ص ٣١.
- (٢٥) القـط : في الأنب المصرى المعاصر ص ١٥٥، من نقده لمسرحية أباظة "غروب الأنداس".
- (٢٦) انظر المرجع السابق ص ص ١٥٥ ١٥٧ حيث يقدم القط أمثلة مختلفة لهذه الظاهرة في ممسرحية أباظه، ويربط القط بين "مستويات الغريب اللغوى" وبين طلباتع الشخصيات، ولهذا يتقبل وجود الألفاظ "الغربية" إذا كانت نابعة من طبيعة الشخصية المسرحية أو متسقة معها.
- (۲۷) تــناول مــندور في أكـــثر من موضع من دراسته "مسرحيات عزيز أباظة" هذه الظاهــرة، وقدم أمثلة مختلفة لها، انظر ص ص ٣١ ٣٣ من تدلوله المسرحية النيس ولبني "ص ٥٠ من تدلوله المسرحية النيسر، وكذا ص ص ٤٤ ٣٤ من نقده المعرضة الخير قدم أمثلته دون شرح أو تطيق.

- (۲۹) يرتبط مصطلح "الغريب" في النقد والبلاغة العربية القديمة بندرة الاستخدام التي تسودي إلى غصوض الدلالة وعدم التكشافها للوهلة الأولى مما ينقض الفصاحة التي هي "الظهور والسبيان". بيسنما تدور الدلالات المختلفة امصطلح "المعاظلة" حول الستداخل الممسنوى بيسن مكونات الجملة أو العبارة، أو التقديم النحوي لبعض تلك المكونات، ويفضى أي منهما إلى الإخلال بالمحنى واضطرابه.حول معنى هذيسن المصطلحين، انظر: أحمد مطلوب: معجم النقد للعربي القديم، الجزء الثاني، دار الشئون الثقافية العلمة، بغداد 181 رص ص 121 120 ، 170 ، 170 .
- (٣٠) من المهم الإشارة إلى أن دوران الدرس البلاغي العربي القديم في جزء كبير من تاريخــه – حــول النصــوص الشفاهية هو الذي يفسر الصلاحية " النسبية" لإعادة استخدام هذين المصطلحين.
- (٣١) انظر لويس عوض: دراسات عربية وغربية، دار المعارف ١٩٦٥ ، مقال: عقدة المعلقات ص - ص ٩٩ - ١٠١. حيث يقدم ص - ص ١٠٣ - ١٠١ أمثلة مختلفة مسن ظاهرة استخدام أباظة هذه الألفاظ الغربية (= الجلاميد اللغوية) في مسرحيته "قيصر".
 - (٣٢) القط: في الأدب المصرى المعاصر ص ١٥٧.
 - (٣٣) المرجع السابق ص ١٥٧.
 - (٣٤) نتاول هؤلاء النقاد ظواهر أخرى أقل تواترا، وهي :
- ١ الحشو: وقد حده مندور بأنه الصياغة المعقدة لمعنى بسبط مما يفضى إلى وجــود زواتد لغوية في الجملة أو العبارة وقدم أمثلة لها من مسرحية أباظة اليس ولبني"، انظر مندور، مسرحيات عزيز أباظة ص ٣٣.
- ٢ التضمين: أن يدخل الكاتب الممرحى في مسرحيته عناصر قد تكون من شمره الغنائي تقد العمل الغني أصالته ، ولم يرفض مندور التضمين إذا استطاع الكاتب أن يدخل هذه التضمينات "في صلب المسرحية، وكأنها جزء من أحداثها وعواملها المحركة مسرحيات عزيز أباظة ص ٤٢ . وانظر رصد مسندور لتجاليات هذه الظاهرة في نصوص أباظة "قيس ولبني"، والني"، والنيات هي التربيب.

- (٣٥) إن تأسل هذه المشكلة في الممارسة المسرحية العربية منذ بدلياتها كما يتضمح لدى مسمنوع والقباتي، ومسارون النقاش، ثم مختلف الأجيال التي تلتهم – قد جعل دراسات مختلفة تتناولها. ويمكن التمييز بين أنواع متحدة من هذه الدراسات:
- ١ دراسات اكتفت بوصف الظاهرة ورصدها، مثل دراسة: نفوسة زكريا:
 تـــاريخ الدعوة إلى العلمية وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة، الإسكندرية،
 ١٩٦٤. حيث تناولت ص ص القران الدعوة للعلمية بحركات " التجديد والإصلاح"، بينما تــناولت ص ص ٢١٠ ٢٦٦ "العلمية في المسرحية، ثم تناولت ص ص ٢٢٠ ٢٦١ العلمية.
- ٢ دراسات جمعت بين تحليل آراء النقاد في مرحلة بعينها ونقد النصوص
 المسرحية، انظر : أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر
 ١٨٧٦ ١٩٢٣ ص ص ، ٩٣ ١٠٠٠
- ٣ در اسات اتجهت إلى الدرس النقدى للنصوص المسرحية محاولة الجمع بين المستظور الوظيفي لدور اللغة في النص المسرحي، ومناظير جمالية تبحث عن المائمح الجمالية المتجلية للاستخدام اللغوى في بعض نصوص المسرح العربي، ومنها:
- عطية عامر : لفة المسرح العربي، ح١، المطبعة الكاثولوكية، بيروت
 ١٩٦٧. وهي رغم القصارها على نصوص مارون النقاش والقبائي
 وصنوع دراسة رائدة لأنها حاولت في فترة مبكرة استخلاص
 ملامح الاستخدامات لكل منهم.
- يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصرى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٥. ورغم أن هذه الدراسة أتي اهتمامها بالتحليل تاليا لاهــتمامها الأساســي المنصب على الرصد والوصف إلا أنها جمعت بين المـنظور الوصــفي ومناظير بلاغية تبحث عن المسورة وأماما التكرار والغنائية، وكذا منظور موسيقي يدرس للمروض والقافية في لغة الممرح الشـعرى، ويكشـف عــن بعض الظواهر الجمالية في الممرح الشعرى الجديد، مثل ظاهرة التدوير.

- (٣٦) انظـر مـندور: الأدب وفنونه ص ص ١١٥ ١١٨، حيث يعرض آراه كل فـرق) من المناصرين للفصحي ومن المناصرين للعامية، ولا يكلا يقطع برأى في هذا الخلاف، انتهى ص ١١٩ إلى تثبيت هذه الثنائية تبعا لموضوع الممرحية..... وانظـر أيضـا مقالـه عن مجموعة مسرحيات محمود تيمور" خمسة وخميسة" في كتابه: في المسرح المصرى المعاصر، ص ص ٢٠٤ ٢٠٠.
- (٣٧) انظر : محمد مفيد الشوياشي: الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العمة للتأليف والنشر، ١٩٧١، فصل: لغة الحوار في القصة، ص – ص ٢٠١ – ٢٠٦، وقد نشر هذا المقال أو لا في جريدة الشعب عدد ٣ لكتوبر ١٩٥٨.
 - (٣٨) المرجع السابق، ص ٢٠٣.
- (٣٩) الشوبائسي: الأنب ومذاهبه ص ص ٢٠٣ ٢٠٤. وانظر أيضها مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ص ٥٠.
- (٤٠) انظـر الشوياشـــي: الأنب ومذاهـــبه ص ١٦٠، مـــن مقال "الأنب وتطوره عبر العصور" ص – ص ١٦٠ – ١٦٠.
- (١٤) انظر: رجاء المنقاش: أدياء ومواقف، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت ١٩٦٦. حيث تتردد هذه الأفكار في سياق مناقشته ادعوة سميد عقل إلى كتابة العربية بالحروف العربية ١، ٢، كتابة العربية بالحروف العربية ١، ٢، ص ص ٥٥ ١٢، ٦٣ ٧٧.
- (٤٧) يبدر أن مفهوم "المستويات اللغوية في إطار لفة واحدة كالفصحى أو العامية، مفهوم حديث نسبيا في الدراسات اللغوية العربية. وريما يرجع الفضل في بلورته إلى الدراسة السرائدة التي قدمها المسعد محمد بدوى: مستويات العربية المعاصرة في مصر، در المعارف ١٩٧٣، حيث يقسم مستويات العربية المعاصرة المستخدمة في وسائل الإعسلام خاصة إلى خمصة مستويات، أربعة منها خاصة بالقصدى، وهي: فصحى التراث، فصحى المحسد، عامية المتتورين.
- (٣٤) مسندور: في المعسرح المصسرى المعاصسر، ص ٧٠٤. من مقال مندور عن مجدوعة مصسرحيات محمود نيمور "خمسة وخميسة" ص ص ٧٠٤ ٢٠٥ وديندح مندور نيمور القيامه بإعادة كتابة تلك المسرحيات بالقصحي بعد أن كان قد كتسبها بالماسية ويطل مندور ذلك بلمكانية نقبل هذه المسرحيات في البلاد السربية الأخرى.

- (22) انظر مندور : المسرح، ص ٢٠.
- (2) العسالم: الوجسه والقناع، مس ٨٩. ومن المهم الانتفات إلى تناقس العالم بغرغم تغريس العسال العالم بغرغم تغريس الواضع ضبعف المستوى الأدبى المسرحية فإنه يقرر في الفقرة ذاتها نجاح المؤلمف في إيسراز معالم شخصياته بحيث يقول أوفي هذه المسرحية نجد الحوام فضفاضا يقترب في بعض الأحيان من الحوار العادي. واقد نجح المؤلف بالفعل في إدراز معالم شخصياته بالحوار وخاصة شخصية نصار وسعد ومسعد، إلا أن الطابع الفكرى المجرد للمسرحية أتخلها بكثير من الكلمات والتعابير الطفيلية وأشاع فيها في بعض الأحيان جوا من الركاحة الفنية] من ٨٩.
- (٤٧) انفار تحليله لمسرحيتي نعمان عاشور "الناس اللي فوق" و" الناس اللي تحت"، الوجه والقناع: ص ص ٥٥ ١٤، حيث يرى أن إحظهما من النجاح كعملين أدبيين ليس على درجة كبيرة من التفوق والإجادة] ص ٣١. وإن كان قد أخذ يبرر بوضوح أن الحسقادهما الأدبية لا يرجع إلى العامية بل إلي كيفية استخدامها، انظر ص ص ٣١٠ ٣٠.
- (٤٨) انظر :أحمد حمروش : خمس سنوات في المسرح، حيث يشير إلى نجاح عروض المسرحيات المصرية المكتوبة بالعامية المصرية في البلاد العربية. وهذا ما ينتق أيضا ما حالمة مندور في الأمر نفسه، انظر : المسرح بين المستوى والجمهور، مجلة الكاتب، عدد أكتوبر ١٩٦١، ص ص ١١ ١٦.
 - (٤٩) محمود أمين العالم : ألوجه والقناع، ص ٩٠.
 - (٥٠) مندور : الأدب وفنونه ص ١١٨. وانظر أيضا كتابه :الكلاسيكية ص ٧١.
- (٥١) انظر: لويس عوض: مقدمة بلوتو لائد، ط٢، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٨٧،
 ص ص ١٢ ١٣.

- (٥٢) لويس عوض : مذكرات طالب بعثة، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، نوفمبر ١٩٦٥
 وقد قدم لويس عوض عددا من القصائد بالعامية في "بلوتو لائد.
 - (٥٣) لويس عوض : المرجع السابق، ص ص ١٦ ١٧.
- (٥٤) انظـر : اویـس عوض، الثورة والأنب، ص ص ۲۸٤ ~ ۲۹۷، مقاله " هدف قومی. احیاء مسرح القافیة ومسرح اشمضی" عن مسرحیة الفرافیر.
- (٥٥) انظر : عبد القادر القط قضايا ومواقف، ص ص ٢١٠ ٢١١، ٣٢٠ ٢٢٢،
 من مقاليه : قضايا الممسرح العربي، و حول التأليف المسرحي.
 - (٥٦) القط: قضايا ومواقف، ص ٧٢٥.
- (٥٧) دعوة سلامة موسى إلى التجديد اللغوى ترتد إلى ما قبل ١٩٤٥ بكثير كما تتم عن ذلك بعض كتاباته مثل: الأدب والحياة، مطبعة العمال، بدون تاريخ.
- (٥٨) رغم أن كستاب سلامة موسي اللغة العربية والبلاغة العصرية نشر ١٩٤٥ فإن مقالاتسه قد نشرت قبل هذا التاريخ وذلك ما يؤكد أن دعوته في هذا الكتاب إلى الغة عصرية أقد تمت في إطار معركة عصرية أقد تمت في إطار معركة ١٩٥٤ هسوع لم مهمة الأدب، وهي التي أثمرت مجموعة من المقالات التي جمعها في كتابه: الأدب الشعب، الصادر عن مكتبة الأدبواء ١٩٥٦.
 - (٥٩) سلامة موسى: الأنب للشعب، ص ٢٩.
 - (٦٠) أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر، ص٤٠.
- (٦١) انظـر : سلامة موسى: الأدب الشعب، ص ص ٢٩ ~ ٣٠، حيث تتكرر فيهما هذه التعبير ات.
 - (١٢) سلامة موسى: الأدب للشعب، ص ٣٧.
 - (٦٣) المرجم السابق، الصفحة ذاتها.
 - (٦٤) المرجع السابق، من ٩٠.
 - (٦٥) سلامة موسى: الأدب للشعب، ص ص ٢٩ ٣٠.
 - (٦٦) المرجع السابق: ص ٣٧.
- (٦٧) ليس من المستبعد إذن أن تكون دعوة سلامة موسى إلى هذه "اللغة" عاملا من العوامـــل الـــتى أثرت فى دعوة توفيق الحكيم إلى "اللغة الثالثة" ابتداء من مسرحيته "الصنفقة" ١٩٥٦.

- (٦٨) لنظــر: رجــاء النقاش: أدباء وموالف، مقال لغة الشعر وأغة الحياة، ص ص
 ١٨١ ١٩٠.
 - (٦٩) المرجع السابق، ص ص ١٨٦ -- ١٨٧.
- (٧٠) المرجع المدابق، ص ١٩٤، من مقال شعراء ضائعون ص ص ١٩١ ~ ١٩٧٠.
 وما توصل إليه النقاش هنا هو نتاج دراسته لبعض نماذج من شعر العامية.
- (٧١) توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة؛ البيان الملحق بها، طبعة مكتبة الأداب ١٩٨١، ص ١٥٠٠.
 - (٧٢) انظر : توفيق الحكيم، المرجع السابق ن ص١٥٦.
 - (٧٣) توفيق الحكيم : بيان مسرحية الصفقة، ص ١٥٦.
 - (٧٤) المرجع السابق، ص ١٥٧.
- (٥٧) نـتوقف هـنا أمـام نقد كل من العالم ومندور لهذه التجربة لأنهما يمثلان التيارين
 الأساسيين في هذا الاتجاه، كما أنهما كانا أكثر من اهتما من هؤلاء النقاد بتلك
 التجربة.
 - (٧٦) انظر هذه المواضع المختلفة في كتابه" مسرح توفيق الحكيم" وهي:
 - مشكلة اللغة ص ص ١٢٣ ~ ١٢٦.
 - _ اللغة الثالثة التي اخترعها توفيق الحكيم، ص ~ ١٤١_ ١٤٥.
 - ــ مواضع لخرى منها ص ١٩٠.
 - (٧٧) مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ١٢٥.
 - (٧٨) مندور : المرجع السابق، ص ١٤٣.
 - (٧٩) مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ص ١٤٤ ــ ١٤٥٠.
- (٨٠) المسالم: الوجه والقناع، ص ١٩. ويفصل العالم هذا الرأى بقوله إلقد نجح الحكيم في هذه التجرية الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوى الفصيح بعض ما يتقل خطوان مسن عناجبر لم تعد تستخدم في المخاطبة، ونجح في أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يباعد ببينه وببين التركيب الفصيح ، وأقام من هذا لغة تجمع ببين التركيب الفصيح والعامي، وتقارب بينهما في غير افتحال. وهو لم يقف في تجريته عند . حدود الكامات العلمية ذات الأصول العربية، والاقتصر على الكلمات الفصيحة.

المستدلولة، فلم تكن القضية عنده هي قضية تلقيح اللغة القصيحة بكلمات عامية، أو قصــر الــلغة العربية على كلماتها الفصيحة، بل كانت القضية عنده أو لا وقبل كل شــيء قضــية نظــم لغوى، قضية تركيب لغوى استطاع به أن يخلق بالفعل تقاربا طبيعا بين اللغتين العامية والقصـحي] ص ١٩.

- (١٨) انظر المسرجع المسابق، ص ١٩، حيث يقول العالم أولقد استعان توفيق الحكوم لم تحقيق هدذا بعدة وسائل، فتخلص في جعلته الفصيحة من أن المصدرية، ومن لم النافية ومن حروف العطف والأسماء الموصولة، وتجنب التثنية في الأفعال والأسماء وباعد بينه وبين حروف الإشارة ومواضع التتوين، واستعان بما النافية وتوسع في استخدام التقيم والتأخير في العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية وخرج مسن هذا كله بلغة فصيحة العبارة إلى حد كبير ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقلامية].
 - (٨٢) العالم : الوجه والقناع، ص ٢٠.
- (٨٣) مسندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ٤٤. وقارن هذا النص بنص العالم إن هذه اللغة المسرحية الموحدة التي ينادى بها توفيق الحكيم هي ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكلمة اللقي تنطق بها، وذات التركيب اللغوى الذى نصوعه، إنها مجرد محاولة لتخطيص اللغة مسن الزوائد والتعقيدات التي تبعد باللغة عن الواقع الحي] الوجه والتفاع ص ٢٠.
- $(\Lambda \xi)$ انظر مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص $\Pi \xi \Pi$ ، العالم : الوجه والقناع $\Delta m = \Delta m$
- (٨٥) انظـر : محمـد العبد : اللغة والإبداع الأدبى، ط ١، دار الفكر للدراسات والنشر والشر والسنوزيع، القاهـرة ١٩٨٩، مقال : حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، ص ص ٢٣١ ٢٣٠ عيث ينــتهى العـبد إلى النتيجة المذكورة أعلاء، وحين درس لغة الحكيـم في مصرحياته التي استخدم فيها تلك "اللغة الثالثة" (ص ص٢٤٤ ـ ٨٥٨) فإنــه قد كرر أكثر من مرة أن اللغة المستخدمة فيها ليست إلا مستوى من مستويات العلمية. انظر، ص ٢٤٤ ، ٣٥٠ ، ٢٥٤.
- (٨٦) انظــر : شـــكرى عياد، تجارب في الأنب والنقد، مقال لغة الفن أو لا، ص ص بي ٢٩١ .

- (٨٧) شكرى عياد : تجارب في الأنب والنقد، من ص ٢٩٤_ ٢٩٥.
 - (٨٨) ثمة نماذج مختلفة بمكن الإشارة لليها، ومنها:
- ۱ غالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير المصر، دار الكتب العربي ١٩٦٧، مسن مقال: موسم يذهب. . وآخر يجئ " ويتتاول فيه أهم عروض مسرحيات موسسم ١٩٦٤ ، ومسنها مصسرحية "حسلاق بغداد" الأفريد فرج ويجعل من ازدواجية لغتها عاملا من عوامل نجاحها.
- ٧ لويسس عسوض: الثورة والأنب، مقال "بين عدالة التوزيع وعدالة الهنك والسرنك" ص ص ٢٦٦ ٢٦٠، حيث يتناول مسرحية "الشبعانين" لأحمد معيد، ويقول إن أخمد سعيد إنجح في تجرية جديدة أعتقد أنه أول من أجر اها عسل المسرح المسسرى، وهو تجاور الفصحي والعامية في لغة العوار، فشخصيات المدة عنده تتكلم بالفصحي، وشخصيات الغوغاء تتكلم بالعامية، وقد مكتسته هذه الحيلة من أن يستفل مروثة العامية، من نون الفصحي في التميير عبن الفكاهة مع المحافظة على وهم الجو التاريخي الذي تجري فيه أحداث المسرحية. أثول إنه نجح في هذه التجرية لأن المشاهد لا يحس بأي قللة في هذا التجاور غير المألوف طوال المسرحية] ص ٢٦٠. ومن المهم الإشسارة هنا إلى أن لويس عوض رغم رصده لهذا الجانب الإيجابي في تلك المسرحية لا يختلف عن معظم نقاد الاتجاء الاجتماعي في رفضه "الدلالة" السابية" التي تنطوي عليها هذه المسرحية.
 - (٨٩) محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبى، ص ٧ .







النم تُقتمسر اهتمامات نقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٥٤-١٩٦٧) على النقد المسرحي فقط، بل قام كثير منهم بالإسهام في نقد الأتواع الأدبية المختلفة، ويالموازاة مبع إنستاج النقد كان معظم هؤلاء النقاد يقومون بصياغة أيديولوجيا تصدور رؤيمة القطات الاجتماعية التي ينتمون إليها. ومن الواضح أن كثيراً من هـ ولاء السنقاد قـ د حملوا العبء الأكبر في صياغة تلك الأيدلوجيا، وهم: سلامه موسيى، محمد مفيد الشوباشي، محمد مندور، لويس عوض، محمود أمين العالم، شكري عياد، غالى شكري، ورجاء النقاش. أما بقية نقلد هذا الاتجاه فقد كانت إسهاماتهم قليلة تتبدي - بوضوح - في ثنايا نتاجاتهم النقدية. وحتى هؤلاء النقاد الذين قد يبدو نتاجهم النقدى بعيداً عن الإسهام المباشر في صياغة تلك الأيديو لوجيا - من أمثال البارودي وزكى طليمات - فإن ما تبدى من تركيز نصوصهم النقاية عيلي مهمة المسرح الاجتماعية إنسا بشير - بوضوح - إلى ما حملته ثلك النصب من تقديم ضمني لبعض عناصر الأيديولوجيا؛ بمعنى أن تركيز هؤلاء النقاد على مهمة المبيرح الاجتماعية إنما كان يتضمن إدراك مؤسسية المسرح الاجستماعية من ناحية، والنظر إليه بوصفه أداة من أدوات التغيير الاجتماعي من ناحيسة ثانيسة. ولا تستحقق هاتان الناحيتان إلا ضمن أيديو لوجيا تجعل من تغيير المجتمع وتحديثه هدف أساسياً من أهدافها، تستعين - على تحقيقه - بالفنون المختسلفة والسنى ربما يأتي المصرح في مقدمتها نتيجة طبيعته الاجتماعية - في الإنتاج والتلقى – التي نتيح له دوراً فعالاً في تغيير المجتمع.

وإذا كنا قند ميرنا - من قبل - بين تيارين أساسيين بشكلان هذا الاتجاه، وهما التيار الوضعى والتيار الماركسى الأولى، فإن من الواضح أن إسهامهما فى صناغة أيديولوجيا ذلك الاتجاه، يسهم فى الكشف عن الطبيعة الحقيقية لكل منهما، من ناحية ثانية - عن تأثر عملية صباغة تلك الأيديولوجيا بتغيرات الواقع المصرى (١٩٤٥-١٩٦٧). فمن الواضح أن نقاد التيار الوضعى - قبل ١٩٥٧ - يشكلون تياراً ليور اليا لم يكن يرفض النظام اللبيرالي القاتم فى مصدر - قبل ١٩٥٧ - وإن كان يدعو - بقوة - إلى ضرورة إجراء إصلاحات الجتماعية، وهذا ما

تكشف عنه أفكار مندور وسلامه موسى التي سيتم تناولها - بالتقصيل - في مواضع قائمة.

وأمسا المستيار الماركسي الأولى فمن الضروري الانتباء إلى تأثره الواضح بطبيعة النشأة التاريخية للحركة الماركسية في المجتمع المصري. فإذا كانت تجربة إنشاء أول حرب اشتراكي مصرى في العشرينيات قد فشلت، فقد ظلت الحركة الماركسية - في الثلاثينيات - ضعيفة، بينما أخذت تشتد في نهاية الثلاثينيات ثم طموال الأربعيمنيات. وقد أثمر ذلك عن تقديم بعض مفكريها برامج الصلاح المجتمع المصرى – بداية من مرحلة الحرب العالمية الثانية وحتى يوليو ١٩٥٢– وهــذا مــا تكشــف عنه كتابات أحمد صادق سعد حول "مشكلة الفلاح" و "مأساة المتموين"، وصمياغة عمد المعمود الجبيلي وشهدى عطية للأهداف الثلاثة: الديمقر اطية الاقتصادية والديمقر اطية السياسية والديمقر اطية الاجتماعية، في بيانهما المعسر وف بــــ "أهدافــنا الوطــنية" والصيادر عام ١٩٤٥ ^{(١).} ولقد تمحور ت هذه الكــتابات حول تغيير المجتمع المصرى، في جوانبه المتعددة، والاسيما الاجتماعية والاقتصادية منها، وكثير من الأطروحات التي قدمتها حتاك الكتابات - تبنُّتها سلطة يوليو ١٩٥٢ بعد نلك غيس أن طبيعة نشأة الحركة الماركسية المصرية، والسياق الاجتماعي/ السياسي لها، قد حددا معا ماهيتها، إذ إن تلك الحسركة قلد نشبأت - في البداية - في أوساط الأجانب المقيمين في مصر، وفي مرحسلة تاليسة تمصَّر ت، ولكنها طلت قائمة في الأوساط المثقفة ثقافة غربية وفي مراكر مسغيرة جداً من الفئات العمالية المتقدمة فكرياً، ويذلك انحصرت هذه الحسركة - فيمنا يؤكند أحمند صبيانق سعد - نسبياً في شريحة اجتماعية من البرجوازية الصغيرة المصرية، رغم أنها استطاعت أن تقيم علاقات نضالية مع بعض الأوساط الفلاحية الصغيرة والعمال الزراعيين وطلبة الأزهر وسكان الأحياء الشعبية في عدد من المدن(٢). وبذلك ظلت تلك الحركة بعيدة عن الارتباط الحميم بالفئات الاجمتماعية المتى تلتقي مصالحها مع ما تدعو إليه الماركسية من تغيير جذرى المجتمع ببنيتيه التحتية والفوقية.

ولقد كان المياق الاجتماعي/ المياسي المصري - في فترة ما بعد الحرب العالمية السنانية عساملاً مؤثر افي توجهات تلك الحركة وصياغاتها الفكرية؛ فقد اشتنت مهاجمة السلطة لأعضاء تلك الحركة - في فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها، فقرض ذلك على مفكرى تلك الحركة عدم القدرة على تبنّي التصورات المار كسية حول المجتمع وكيفية تغييره تبنياً كاملاً، وأصبح هؤلاء المفكرون يأخذون من التصورات الماركسية بعضها ويتبنونه في تحليلهم لبعض جوانب المجتمع المصيري(٢) دون أن يقتروا على إذراك جوانب خصوصية الوضع الاجستماعي في مصسر، وذلك ما حدَّ من تأثير هم في الواقع المصري⁽¹⁾، هذا من ناحيسة. ومن ناحية أخرى فقد فرض ذلك الوضع الذي افتقد فيه المفكر الماركسي القدرة على إعلان تبنيه الكامل للتصورات الماركسية حول المجتمع وكيفية تغييره - أن يخفى خطاب الأيديولوجي وراء مصطلحات عامة؛ فإن كان المفكرون المار كسيون المصدريون قيد دعوا إلى "العدالة الاجتماعية" أو إلى "الديمقر اطية الاجتماعية" فقد اتضح أن أهم ما يميز هذه الدعوات هو بعدها [عن الحلول الجذرية التي تغير المجتمع تماماً، فهناك من كان ينادي بضرورة الارتقاء بالطبقة العاملة إلى درجة متوسطة في السلم الاجتماعي، والهبوط بطبقة الأغنياء إلى الدرجة المتوسطة أيضاً، وبهذا يتوحد الشعب بمختلف طبقاته في كتلة عامة مجاهدة في سبيل الوطن، ومنهم من كان يطالب الدولة بالبدء في الإصلاح على أن تأخذ من الاشتراكية بالقدر الذي يلائم ظروف المجتمع تلافياً لسوء توزيع التروات ومسا ينبني عليها من اختلال التوازن الاجتماعي، وكخطوة أولى يجب إعادة النظر في نظام الضرائب بحيث تستخدم هذه الأداة الفعالة في الحد من تكتس الثروات في أيدى فئة قليلة، ويجب أن تضع الدولة أدوات الإنتاج الكبيرة تحت رقابتها إن أم يكن تحت إدارتها وخاصة ما يتصل منها بالمنافع العامة للشعب واستخداماته]^(٥).

ومن الواضح – إذن – أن توجهات الحركة الماركسية المصرية في الأربعيسنيات وحتى يوليو ١٩٥٢ قد فرضت عليها ألا تتبنى التصورات الماركسية حسول المجتمع وكيفية تغييره تبنياً كلملاً، من ناحية، وأن تظل معزولة عن الفتات الشميية المستفيدة من أي تغيير اشتراكي أو ماركسي، من ناحية ثانية.

ولقد كان قيام ثورة يوليو ١٩٥٧ انقطة فاصلة في حركة التيارين الوضعى والماركسي الأولسي؛ إذ إنه بداية من النصف الثاني من الخصينيات – وبعد أن كسانت السلطة قد قضت على بقايا الاحتلال الإنجليزى وأنهت أزمة مارس ١٩٥٤ لصسالح تنبيت دور العسكريين في السلطة – أخنت السلطة تبلور مساعيها نحو تغيير الواقع والمجتمع في صيغ مياسية ولجتماعية طرحتها: كالاشتراكية التعاونية وغيرها. كالاشتراكية التعاونية وغيرها. كما أخنت تتبني – في الفترة ذاتها – التوجه القومي العربي وفي وغيرها. كما أخنت تتبني – في الفترة ذاتها – التوجه القومي العربي وفي أينيولوجيسا اتجاه النقد الاجتماعي، بل تحول – في كثير من الأحيان – إلى شارح أو مفسر أو تعليق على ما تقوم به السلطة، وقد أثرت هذه العمليات الثلاث من شمرح أو تعسير أو تعليق على صياغة أيديولوجيا ذلك الانجاه التي تصور رؤية شمرح أو تعمير أو تعليق على صياغة أيديولوجيا ذلك الانجاء التي تصور رؤية الغذات الاجتماعية التي ينتمي إليها أولئك النقاد.

وتمسئل الأبديولوجيا مجمل العناصر الفكرية التي أنتجها هؤلاء النقاد قصد أن يفيد بها المجتمع المصدرى في تحقيق تقدمه، وتشكل هذه العناصر - في علاقاتها المختلفة - الأقدى الذهنى الذي يحدها، من ناحية، ويتبع - من ناحية أخرى - تركيب هذه العناصر لتقي بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمسئل نظرة إلى العالم والكون(1). وتعد الأيديولوجيا نتاجاً لوضعية الفئة أو الطبقة الستى أنستجها في لحظة محددة من تاريخ المجتمع الذي تتمي إليه، فهي - إذن - النتج تاريخي واضع- ولقد تعددت العناصر المختلفة المسهمة في أيديولوجيا هؤلاء النقاد؛ من مفاهيم حول العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والقوميسة العسربية والمصسرية، والتعليم، بينما كان الموقف سواء من الحضارة الأوروبية أو من التراث الفكري العربي، منفرداً - في بنية هذه الأبديولوجيا، من ناحية، الأبديولوجيا، من ناحية، الأبديولوجيا وإن توحد الهدف منها، وهو تحقيق التقدم المجتمع المصدري، ولما كان هذا الهدف لا يختلف في دلالته العلمة - عن أهداف السلطة بعد ١٩٥١؛ فقد كان طبيعياً أن تتجادل عملية صياغة هذه الأبديولوجيا - بعد

190٢ - مع توجهات السلطة، غير أنه من المهم فى الوقت نفسه ملاحظة أنه إذا كسان بعض هؤلاه النقاد - مثل سلامة موسى و مندور - قد أسهما بأفكارهما فى تيارات الإمسلاح الاجتماعى والسياسى قبل ١٩٥٧، فقد كان من المنطقى لمِسْماً أن تتمسق بعض عناصر الأيديولوجيا التى طرحوها قبل ذلك مع توجهات السلطة بعد 190٢.

ولكن عملية صياغة هذه الأيديولوجيا لم تتأثر فقط بتوجهات السلطة، بل من الواضح أن العسامل الأشمل الذي تحكم في صياغة هذه الأيديولوجيا هو الانتماء الطبقى لهدولاء السنقاد والسلطة (١٩٥٧-١٩٦٧)، فهو المحرك الأساسي لهذه العساية، من ناحية، وهو – من ناحية أخرى – الذي يفسر جوانب التلاقي في السدلالات العميقة التي تطوى عليها عملية الصياغة هذه، وكلتا الناحيتين سنتجليان – بوضوح – عبر الفقرات التالية وفي نهايتها أيضاً.

(Y)

إذا كان السؤال المطروح أمام المفكر العربى الحديث - منذ بدايات النهضة العربية - هو: كوف يحقق المجتمع العربى التقدم؟ أو كيف يتحول إلى أن يصبح مجـتمعاً حديثاً ومعاصراً ؟ فإن تصور ذلك المفكر لتلك الكيفية هو الذي كان يملى عليه - في صدياغة خطابه الأيديولوجي - أن يختار عناصره من المصدرين الأنين فرض عليه - بحكم ظروف المجتمع العربي الحديث - أن يتوجه صدوبهما، أي التراث الفكري العربي، والثقافة الأوربية الحديثة والمعاصرة. ومن قبل التبسيط تصور أن موقف المفكر العربي من أي مصدر من هذين المصدرين كان منعزلاً عن موقفه من المصدر الآخر؛ إذ إن موقف المفكر / الذاقد العربي من تصرائه الفكري إنما ينعكس فيه - وإن بشكل غير مباشر أحيانا - موقفه من الثقافة من الثقافة الأوروبية، كما أن الأمر نضه ينطبق على موقفة من الثقافة الأوروبية.

ولعل الشفال كثير من النقاد العرب المحدثين -- منذ بداية النهضة العربية -- بالإجابــة عــن هــــذا العـــؤال بشــير - بوضوح -- إلى وعى ذلك الناقد بدوره الاجـــتماعى، وعدم اقتصار مهامه على النقد الأدبى وحده ، وتكشف نصوص نقاد

هـذا الاتجاه عن وعي مبكر بدور الناقد / المفكر الاجتماعي في لصلاح مجتمعه، وقد بلور مندور وسلامة موسى هذا الدور الذي يتمثل في أن يكشف المفكر الأبناء مجتمعه عن إحالتهم الحقيقية حتى يعوا ما هم فيه من شقاء وتخلف ألا)، مما يؤدى إلى تحقيق مهمة المفكر الاجتماعية عير النقد؛ نقد مسالك أبناء مجتمعه. ولكن لما كان هـذا الدور لا يكفي وحده فلابد أن يستكمله المفكر بأن يصوغ لمجتمعه قيم الحسرية والسنظام والتمدن والشرف – فيما يرى سلامه موسى – فيصبح المفكر الأديب هو الذي يخلق المسبح المنكر الابيب هو الذي يخلق المسبق المنامات التي تلهمه الكفاح والحرية ألاه، أو يصبح فيما يرى مندور – هو الذي إرسبق الأمم إلى آمالها الفامضة ألاه.

ويقدر ما كشف ذلك الدور الثاني عن فاعلية المفكر البنائية - لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه - فإنه هو الذى يبرر رفع بعضهم لمكانة المفكر فوق مكانة الثائر الذى يباشر التغيير بنفسه (۱۰).

ولقد أدى انشخال كبير من النقاد العرب المحدثين - منذ بداية النهضة العربية - بالسؤال عن كيفية تحقيق النقدم إلى بروز ظاهرة متواترة، وهى توحد الساقد والمفكر أو داعية الإصلاح الاجتماعي في خطابات نقدية مختلفة؛ ابتداء من الطهطاوي، ثم المرصفي وجمعه بين "لوسيلة الأدبية" و "الكلم الثماني"، ومروراً بجمع طه حسين والمقاد بين الدراسات الأدبية والنقدية من ناحية والاهتمام بمسائل الإصلاح السياسي والاجتماعي من ناحية ثانية. ولقد الدرج نتاج كثير من نقاد هذا الاتجساه في إطار الظاهرة نفسها، وهذا ما تجسده كتابات سلامة موسى، و مندور، ولوس عوض، ورجاء النقاش، ومحمود أمين العالم، وغالى شكرى، وغيرهم.

ولقد كشف جمع مندور - على سبيل التمثيل فقط - بين هذين الجانبين عن إيراكــه - مـــند وقت مبكر - أن المفكر المصرى تواجهه مشكلة عدم وجود رأى على على على على المستوية والمستوية المستوية والمستوية المستوية والمستوية المستوية والمستوية والمستوية المستوية والمستوية المستوية والمستوية والمستوي

- في إطبار المنظام الليبرالي - جهوده في الدعبوة إلى الإصلاح المياسي والاجـــتماعي والثقافي، مستنداً - غالباً - إلى تدعيم بعض القوى الحزبية له، وهذا ما يتجلى بوضوح في مسلك محمد مندور واستناده إلى الطليعة الوفدية. وأما فيما بعد ١٩٥٧ - وبعد أزمة مارس ١٩٥٤ بصفة خاصة - فقد أصبح سعى الناقد نعو طبيرج دعبوات الإصبلاح المواسي والاجتماعي محكوماً - يصورة أساسية -بنة جهات السلطة، وقد كان لذلك التحول تجليات مختلفة ستتبدى في فقرات تاليه، غير أن من المهم الإشارة إلى أن مجال النقد المسرحي قد حكمته - بعد ١٩٥٧ -عوامل خاصة حددت مساره تماما. فقد أدركت السلطة منذ وقت مبكر حاجتها إلى المسرح لنتقل كثيراً من آرائها إلى أفراد المجتمع، فشكلت لجنة في النصف الأول من الخمسينيات لدراسة مشكلات المسرح المصرى، واقترجت اللجنة مجموعة من الخطوات لإميلاح المسرح المصرى، فكان أن سلمت السلطة المواقع القيادية في مؤسسة المسرح إلى بعض ضباط الجيش، فتولى أحمد حمروش - على سبيل المستال - ممتولية الفرقة القومية التي تحولت بعد ذلك إلى "المسرح القومي" الذي تعولاه - فيما بعد - أمال المرصفى خلفاً لحمروش ، وكلاهما من الضباط الأحرار، وقامت السلطة بتشجيع كتاب المسرح على تقديم مسرحيات مصرية فكان أن ظهر نعمان عاشور، رشاد رشدى، الغريد فرج، سعد الدين وهيه، الذين يشكلون جيل الخمسينيات من كتاب المسرح المصرى، ثم تلاهم الجيل الثاني من أمثال على سالم ومحمود دياب وشوقى عبدالحكيم وغير هم ممن يشكلون ما يعرف بجيل السنينيات من كُتُاب المسرح المصري(١٢).

وإذا كان كُ تُاب الجيل الأول قد توزعت كتاباتهم بين نقد مجتمع ما قبل 1907، والتبشير بالمجتمع الجديد الذي سعت السلطة إلى الخامتين بالمجتمع الجديد الذي سعت السلطة منذ بداية السنينيات على أن نتجز مهام التغيير الاجتماعي وتحقق الحرية قد أدى إلى تتاقض الكاتب المسرحي والسلطة، فكان أن قُدُمَتُ مسرحيات مختلفة تنقد مسالك السلطة مثل الفتى مهران المشرقاوي، أو تشير إلى البلس من وجود حل لمسألة الحرية مثل الفرافير اليوسف ادريس (١٤١).

في ذلك التحولات من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٧ تغير دور الناقد / المفكر؛ فبانتهاء أزمية مارس ١٩٥٤، وسيطرة جناح عبد الناصر على السلطة، لُخذ الاستبداد ور فيض البروي المعارضية بشكر، من ناحية، ومن ناحية أخرى أدركت السلطة حاجتما إلى المثقفين ليصوغوا لها أينبولوجيا كاملة؛ إذ يتصريح عبد الناصر نفسه - وفي فترة مبكرة (١٩٥٤) - لم تكن الثورة تمثلك أيديو لوجيا كاملة، وكان كل ما بحوزتها من فكر في ٢٣ يوليو ١٩٥٧ هو ميادتها المنتة المعروفة (١٠٥)... وقد أدتُ هذه التحولات إلى أن يقوم الناقد / المفكر - ولا سيما بعض نقاد الاتجاه الاجــتماعي كــلويس عــوض - بالإسهام في صياغة الأيديولوجيا التي تحتاجها السلطة، من ناحية، أو بإضافة بعض العناصر إلى ما تقدمه السلطة من أفكار، من ناحيه ثانية، ولمل هذا ما يفسر اختلاف أدوار هؤلاء النقاد في صياغة أيدبولوجيا اتجاه الينقد الاجتماعي (١٩٤٥-١٩٥٧). وهذا ما ستفصح عنه بوضوح فقرات نَالِيهُ فِأَنْ لُونِس عُوض – على مبيل المثال – قد أخذ منذ ١٩٥٣ يسهم بفعالية واضحة في صبياغة هذه الأيديولوجيا، ولم يتوقف عن ذلك سوى مرات: توقفه المؤقت عن الكتابة في الصحف بعد أزمة مارس ١٩٥٤، وعمله في الأمم المتحدة لفسترة قصيرة (١٩٥٥ - ١٩٥٦)، ثم اعتقاله (١٩٥٩ - ١٩٦١) لمدة عام ونصف، و الأمس نفسه ينطبق على محمود أمين العالم، وإن كان طول فترة اعتقاله (ينابر ١٩٥٩- يونيه ١٩٦٤) هـ و الهذي قبال إسهاماته "الكميسة" في صياغة تلك الأبديو لوجياء وإن كانت – كيفياً – من أكثر الإسهامات فعالية.

ولمل تلك المحددات السابقة كاشفة عن ضرورة التأكيد على أن درس أيديولوجيا هؤلاء النقاد يقوم على الربط بين هذه الأيديولوجيا والنتاج النقدى لهؤلاء السنقاد من ناحية، مما يعنى أن الأيديولوجيا هي العامل الذى يفسر ذلك الخطاب المنقدى لأنسه إذا نظرنا إلى الظواهر أيطريقة مجردة وجدنا إمكانية المثلث من التأثيرات، ولكن سنجد من بينها واحداً أو اثنين فقط هما المؤثران حقيقة إلى الأدراب.

ويمد الربط بين تلك الأيديولوجيا وأيديولوجيا السلطة وتوجهاتها، من نلحية ثانيــة إجــراءا ضرورياً في درس هذه الأيديولوجيا؛ إذ إن تأثير السلطة – سواه بافكارهــا أو بتوجهاتها المختلفة – يمثل عاملاً مؤثراً في تشكيل أيديولوجيا هؤلاء للنقاد بعد ١٩٥٢ خلصة، سواء تبدى هذا التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ومع هذا يظل الواقع السياسي الاجتماعي بكافة علاقاته المعقدة هو الإطار الأوسع الذي يتم – في ضوئه – تفسير هذه الأيديولوجيا.

وتـتحدد العناصر المختلفة المشكلة لهذه الأيديولوجيا في العدالة الاجتماعية والانشرائكية، الحرية، القومية العربية والمصرية، ثم التعليم، وإذا كان الدرس سيبدأ بتحليل الموقف من التراث الفكرى العربي، فإن هذا بلا يمولية هنزن الموقفين وسريانهما في كافة العناصر الأخرى، وإذا كانت أيديولوجيا هؤلاء النقاد قد أبرزت تلك العناصر فان هذا لا ينفى تعاملها مع عناصر أخرى كالعلم والتاريخ، غير أن هذه العناصر كانت ذات أهمية أقل، ودائماً ما كانت تابعة لتلك العناصر الخرى بعض جوانب التغيير المياسى والاجتماعي العملية.

وإذا كان ما يحدد تقدم العناصر الكبرى في هذه الأبدولوجيا إنما هو توانز ها في خطاب هؤلاء الفقاد، فإن هذا التوانز بدل - بذاته - على إدراك هؤلاء النقاد مدى لحنياج المجتمع المصرى إليها. ويتجاوب هذا التوانز وذلك الإدراك معا مع الهدف الأساسي لهذه الأبديولوجيا: تحقيق المجتمع المصرى الثقدم وتحوله إلى مجتمع حديث ومعاصر، وإن كان الدرس - في جزئياته المختلفة وفي نهايته - سيكشف عن الطبيعة الحقيقية لهذه الأبديولوجيا.

(٢)

إن منشأ المسؤال عن الموقف من الحضارة الأوروبية عريق في الثقافة العربية الحديثة منذ أن سجل الطهطاوى – في تخليص الإبريز في تلخيص باريز" صورة من الصور الأولى لالتقاء العقلية العربية – في بداية نهضتها الحديثة – لقاءً مباشراً بالحضارة الأوربية في ثلاثينيات القرن الناسع عشر، ولقد ظل السوال مطروحا على الأجيال الثالية للطهطاوى، غير أن احتلال بعض الدول الأوروبية لكثير من القرن الناسع عشر – لم يجمل لكثير من القرن الناسع عشر – لم يجمل الإجابة بريئة خالية من موقف، ضمني أو صريح،

من المستعمر الأوربي، إذ إن الإجابات المختلفة التي طرحتها أجيال المفكرين العسرب المحدثين كانت ترتبط بمواقفهم المدياسية العباشرة من ذلك المستعمر الأوروبي، ولكن بجب أيضاً التلكيد - منذ البداية - على أن طرح المنوال ذلا -: مساذا ناخذ مسن الحضارة الأوروبية؟ إنما يقوم - ضمناً - على الإقرار بتخلف المجتمع العربي، من نلحية و الاعتراف - من نلحية ثانية - بتقدم أوروبا وتقوقها، وحاجمة المجتمع العربي إلى الأخذ عنها ما يسهم في القضاء على تخلفه، وفي الحالين كليهما يتضمن السؤال وإجابته تصورات المفكرين العرب عن أسباب تقدم أوروبا وتخلف المجتمع العربي .

ولقسد بدا لدى نقاد الجيل الأول إقرار واضح بتخلف المجتمع العربي، فكان ذلك المبرر الأساسي للبحث عن البديل المفيد - فكرياً وحضارياً - لدى أوروبا. وقد اتخذ ذلك البحث صوراً متنوعة نبدت - حتى قبل ١٩٤٥ بوقت طويل - لدى سلامة موسى الذي كان من أكثر المفكرين العرب المحدثين اهتماماً بنتاول أسباب تخلف المجنم العمربي، والحاجة إلى الأخذ عن الثقافة الأوروبية(١٧). ولقد قام سلامة موسى - في كتاماته بعد ١٩٤٥ -- بتشخيص الفروق بين "حضارة" المجتمع العربي الحديث والحضارة الأوروبية تأسيساً على تثانية مفهومية نقوم على المقابلة - أساسا - بين العلم والأدب، فتصف الثقافة العربية بأنها ثقافة الأدب، بينما تخلع على الثقافة الأوروبية وصف ثقافة العلم، ورغم ما في وضع سلامة موسى للمسألة بهذه الصبيغة من تبسيط، ولخنزال لطبائع الأشياء، فمن اللافت أنه قد دعم تشخيصه ذلك بوصفه الثقافة العربية بأنها نقافة القرون الوسطى موجزأ المظاهر المختلفة للقافة القرون الوسطى في [التقيد بالنصوص التي في الكتب الموروثة دون مباشرة الطبيعة بتسليط العقل عليها واستخراج المعارف منها. "و"سيادة العقائد على المعارف، والتليد على الطارف. "و" الاكتفاء بالثقافة الدينية دون الثقافة المدنية. "و" شوق راطية الدولة، أي الدولة الدينية دون الدولة المدنية](١٨). ولقد كشف سلامة موسى عين أن غلبة هذه المظاهر على الثقافة تغضى - من ناحية - إلى سيطرة الاهمة مامات اللغوية على أصحابها، وتؤدى - من ناحية ثانية - إلى إعاقة التطور نستيجة سيلدة الرجعية [أي الرجوع بالشعب في عاداته وأسلوب عيشه وتفكيره إلى

ما كان عليه أسلاقه قبل ألف والذي سنة [11]، ثم [الجمود والوقوف عن التطور [17]. واتسد كسان طبيعياً أن يقود هذا التشخيص سلامة موسى إلى تحديد الأساس الذي نتهض عليه الحضارة والثقافة الأوروبية، ولهذا طرح السؤال طرحاً مباشراً تماماً [17]، وأجساب عسنه إجابسة تتمتد إلى بقين أقرب ما يكون إلى القطع والثبات، نمثل في تصسوره أن هذا الأسلس ولحد إليس له ثان، هو أن الأوربيين سادوا في الماضي، ويسسودون في الحاضسر، لأنهم قد أخذوا بالصناعات الألية [17]، وإذا كان سلامة موسسى قد كرر هذا الأساس - مراراً - في كتاباته المختلفة [77] - فإنه قد أسهب أيضاً في يعض مقالاته في الحديث عن تأثير الصناعات في تطوير المجتمع [17].

وإذا بدا أن سلامة موسى قد كان يغلّب الحاجة إلى الجوانب المادية من الحصل المادية من الحصل المادية من الحصل الم الموانية المناور وبيسة بدافع إدراكه أهميتها في تحقيق النقام المجتمع العربي، فإن دعوته إلى بعض القيم الاجتماعية والسياسية كحرية الفكر والإشتراكية كان توازن ذلك التفليب، مما يشير إلى أن إحداث نهضة المجتمع العربي وتقدمه إنما يستند إلى ضرورة امتلاك المجتمع العربي أسس التقدم مادية كانت أم فكرية.

ومن الواضح أن بعض التالين اسلامة موسى – زمنياً – من نقاد هذا الاتجاه كانوا أقدر على طرح صيغة أدق للعلاقة بين المجتمع العربي العديث والحصارة الأوروبية، وهذا ما يتجلى في مقولة تبناها مندور مبكراً ترى أن أغذ حضارة من حضارة أخرى إنما هو ملمح منكرر في العلاقات بين الحضارات المختلفة، وقد دعم مقولته تلك بتقيم أمثلة مختلفة من تاريخ عد من الحضارات المختلفة، وقد دعم مقولته تلك بتقيم أمثلة مختلفة من تاريخ عد من الحضارات (٢٠٠). عضرين عاماً – فإن الشوباشي قد أضاف إليها إضافات بالغة الأهمية، تجلت في عضرته بين نشك الأخذ عن حضارة أخرى، وبين إحداث النهضة الحضارية من ناحية أخرى – على تلك النهضة تتوقف إعلى وعي الأمة السب تعدادها لتلقى تلك الخرجية وعلى أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية ومدى السبتعدادها لتلقى تلك الحضارة الأردى؛ وبنلك لم يجعل الشوباشي المجتمع الذي يتأثر بحضارة أخرى، غير حضارة الأصابة، مجرد متلق سلبي لما يتلقى، كما لم يُحد الأخذة وأبنائها، بل أصبحت

الإفسادة من الحضارات الأخرى قائمة على ضرورة وعى أبناء الحضارة المُسْتَقِيلة وعياً نقيقاً بما يحتاج لليه مجتمعهم من تلك الحضارات الأخرى.

ولمل ثبات تلك المقولة في مجرى خطاب هؤلاء النقاد إنما يشير إلى أنه قد تم تأسيسها من منظور عقلاني دعمته الشواهد المختلفة التي ساقها كل من مندور والشوباشي الأخذ الحضارات المختلفة - الأوروبية وغيرها - من بعضها البعض. ولقد أدى تأسيس هذه المقولة إلى ظهور عدة نتائج مختلفة مترتبة عليها، تتابعت تاريخياً في مسار هذا الخطاب، وهي: تقرير مبدأ الأخذ عن أوروبا "دون حساسية" والكشف عن تأثيرات الحضارة العربية "القديمة" في الحضارة الأوربية، وتوسيع مفهوم الحضارة بحيث لا يقتصر على الحضارة الأوروبية وحدها.

ولقد نقرر مبدأ الأخذ عن الثقافة الأوروبية "دون حساسية" أو "دون خوف" من نودى ذلك إلى القضاء على "الأصالة" أو "القومية". وبيدو أن مندور كان منذ فترة مبكرة - أكثر من أصل هذا المبدأ - تأصيلاً يستند إلى القداره على بنائه بسناءاً منطقباً إلى حد كبير؛ فإذا كان الأدب - فيما برى مندور - وعاءاً إلتقاليد الأحبة الإجتماعية والأخلاقية والدينية، وفيه نتركز روحها بحيث يعتبر بحق مرآة حساة الأمم، بل إنه من أخص المجالات التي تظهر فيها أصالة الشعوب في الخلق والعساسية ولإراك مواضع المجالات التي تظهر فيها أصالة الشعوب في الخلق الخصاصية ويراك مواضع المجالات التي تدرك التشابه بين المجتمعات المربية والأوروبية إذ إليس من شك في أن هناك الكثير من مبادئ الأخلاق والاجتماع، بل ومن مبادئ الدين التي نتفق عليها مع الغربيين بحيث لا نكاد نتبين مواضع الخطر على حيائتا القومية في النقل عن أوربا] (١٠٠٨).

وأسا النستيجة الثانية المترتبة على تلك المقولة فقد تمثلت في الكشف عن تأثيسرات الحضدارة العسريية في الحضارة الأوروبية بفنونها وعلومهما وآدابها المختسفة. ولقسد كسان الشوباشي هو الوحيد من نقلة هذا الاتجاه الذي تكفل - في دراسات مختلفة - بالكشف عن تلك التأثيرات العربية في الحضارة الأوروبية (٢٠١ وإذا بسدا أن الدافسع القومي ربما كان وحده الدافع الموجة ليروز هذا الاتجاه الدي الشوباشسي، فسإن بعسض طرائق الشوباشي في إثبات هذه التأثيرات كانت تضبط

تأثيرات الدافسع القومى^(٣) وتضفى عليه تأثيراً ملموساً تنفى عنه أن يكون مجرد دافسع عساطفى محسض، ولذا فقد انتهى هذا التوجه إلى أن يدعم – بطريقة غير مباشرة – إمكانية الأخذ عن الحضارة الأوروبية دون حساسية(٣).

وأسا النتيجة الثالثة التي ترتبت على مقولة التأثير بين الحضارات المختلفة فقد تمثانت في الدعبوة إلى أن يستمد المجسم العربي ما يحتلجه من أفكار وتصورات تسهم في تحقيق نهضته اليس من الحضارة الأوروبية وحدها بل من الستراث الحضاري كله، إذ إن ذلك النراث يضم إكل ما بنيت به المدنية على وجه الأرض، وفي مقدسته الأدبان المساوية، وهو يضم تراث الفقون والأداب، ويضم كل ما المتنت إليه الإنسانية من فلسفات وكل ما كابدت البلوغه من أفكار ونظم قانونية وسياسية ولجتماعية من أفكار ونظم كل ما يسمى بالإلهبات وكل ما يسمى بالإلهبات وكل ما يسمى بالإنسانيات إلى.

وإذا كان ما قدمه لويس عوض من توسيع لمفهوم التراث قد تم في سياق شرحه لما دعا إليه "الميثاق" من ضرورة استخدام الأسلحة المختلفة لبناء المجتمع الجديد، ومن بينها [الطاقات الروحية للشعوب]("")، فإن من الواضع أن مثل هذا التوسيع إنصا يستجاوب مع ما تردد في خطاب هؤلاء النقاد ولاسيما أبناء الجيل الأول من وحدة الأبعاد الإنسانية المشتركة في كل الحضارات والمجتمعات المختلفة .

ولقد أشرت تلك المقولة - وما ترتب عليها من نتائج ثلاث - شماراً مختلفة في خطاب هؤلاء النقاد الأبدولوجي والنقدى، إذ أخذ نقاد هذا الاتجاه يستمدون - في أيديولوجياهم - مفاهم العدالية الاجتماعية والاشتراكية والحرية من الثقافة الأوروبيية، وهذا منا سيبتدى تقصيلاً في فقرات تالية 9. بينما أشرت - في الخطاب النقدى لديهم - توجهين مختلفين: ضرورة أخذ القوالب الفنبة الجديدة عن الأكب الأوروبي طالعا أن المجتمع العربي يحتاجها، ولما كانت هذه القوالب غريبة في المجتمع العربي الحديثة عن طريق ملتها بمضمونات من الحياة العربية (١٩٤١). وبذلك تتدعم ثناتية الأشكال الأوروبية والمضامين المصرية / العربية، وهذا ما نهدى في مواضع مختلفة من هذه الدراسة (١٩٠٥).

ويتطبى التوجه الثاني في الدعوة إلى فهم ما يؤخذ عن الغرب فهماً صحيحاً والعمل على غربلته والتوفيق بين المتناقضات (⁽⁷⁾)، وليس ما تبدى في مواضع مختلفة مسابقة مسواء في صسياغة مندور لبعض الصيغ النقدية المؤطرة المهمة المسرح أو مواقسف هؤلاء النقاد من المسرح الملحمي عند بريشت سوى مسالك عملية مترتبة على ذلك التوجه (⁶⁾.

(٤)

إذا كــان الموقف من التراث العربي الفكري القديم يشكل مسألة من المسائل الأساسية التي عني بها نقاد هذا الاتجاه في صياعتهم أيديولوجيا التقدم، فإن موقفهم مــن الدين / الاسلام بمثل التجلي الأساسي لهذا الموقف. إذ إن الدين - يتفسير اته المختيلة - هيو أكثر عناصر التراث الفكري العربي استمراراً في حياة المجتمع العبرين الحديث، وإلـذا أو تبط الدين – عند شكري عباد مثلاً – بالثقافة (٢٧)، من ناحيــة، وتــأكد - من ناحية ثانية - موقعه بوصفة مكوناً من المكونات الأساسية للحضيارة الاسلامية (٢٨). وكلا الأمرين قادا - من ثم - إلى جعله عنصر أجوهرياً من عناصر أبديولوجيا التقدم لدى هؤ لاء النقاد، ولقد انعكست مقولة تجديد التراث الأدبى العربي (٢٦) على موقف معظم منتجى هذا الخطاب في مقولة ضمنية سارية في خطابهم ترى أن للدين "الإسلامي" دوراً لا ينكر في تتمية المجتمع العربي وتقدمه، سواء كان المجتمع القديم أم الحديث (٤٠). وإذا كانت هذه المقولة الأخيرة قد أفرزت تجليات مختلفة في تلك الأيديولوجيا، فإن الارتباط المباشر بين عناصر هذه الأيديولوجيا وحركة الواقع الاجتماعي هو الذي يفسر تأخر طرح هذه التجليات -تأخير أنسبياً -- في خطاب هؤلاء النقاد إلى منتصف الخمسينيات؛ ففيما بين أيدينا من نصوص لم تطرح هذه الجوانب قبل ذلك التاريخ، مما يشير إلى ارتباطها الوثيق بمحماو لات الصياغة الجهيرة لأبديوجيا التقدم نتاجاً لما حدث بعد ١٩٥٢، وليسس قبيله بأي حال من الأحوال، وتتمثل هذه التجليات المختلفة في الكشف عن تعسد الأدوار الستى يؤديها الدين في المجتمع تبعاً الختالف الطبقات االجتماعية، وفي القول بالحاجبة إلى التجديد الديني، وفي التأكيد على الأبعاد الاجتماعية للإسلام.

ولقد تبدى التجلى الأول فيما قدمه النقاش من تطيل عميق - إلى حد بعيد - لطبيعة المجتمع الزراعى في مصر، وتأثيرها على النظرة إلى الدين وممارساته (1) والاختلاف بين وظيفة الدين لدى الأغنياء عنها لدى الفقراء أفهو يبرر الفلاح نظام الحياة الإجتماعية مهما وجد فيها من عدم العدالة نتيجة الظلم الواقع عليه من الإهطاعيين مثلاً، وهو يجد فيه عزاء من حرماته في الحياة في الوقت الذي يحتاج فيه إلى تغيير أسباب حرماته وتعديلها مادامت هذه الأسباب موضوعية وواضحة، وهسو يجد فيه أيضاً تفسيراً للعالم بظواهره الطبيعية مما يؤدى به إلى تصور هذه الظواهر على غامض، فلا يدرك أنها ظواهر تفيض بالإمكانيات، وأن في استطاعة هذه الإمكانيات لو تم استفاعة نيد من قوة الأرض، على الإنتاج تغير حتى عالما الخاص الذي يعيش فيه فنزيد من قوة الأرض، على الإنتاج وتفيد من منطربة ظالمة في الحياة، وتغير علاقات مضطربة ظالمة في العضان الأخابين بل تصبح علاقات منتظمة تحرمها على الدواء قوانين عادلة.

ولذا كانت هذه هي وظيفة الدين بالنسبة للفلاح الزراعي المنتج، فهي لبست وظيفته أحياناً هي الدعاية لوجوده ووضعه وظيفته أحياناً هي الدعاية لوجوده ووضعه في مجتمعه. وهي أحياناً أخرى التغطية والتمويه حتى لا يتحرك الفلاح الحقيقي من نقطة الفهم الموضوعي وإدراك الحقائق، ولو نظرنا إلى تاريخنا الحديث طيلة فيرة النظام المسلكي مسئلاً لوجنا أن هذا الشعور الديني الأمي كان من أكبر الدعامات الستى يعتمد عمليها كمل انتكاس وطني واجتماعي خطير في حياة المصريين](١٤).

ولمــل أسبقية هذا التفسير لوظيفة الدين الاجتماعية واختلافها من طبقة إلى أخــرى هى الــتى أدت إلى تحوله إلى مقدمة منطقية انبنت عليها - فيما بعد ومن الــناحية التاريخية - الدعوة إلى جعل الدين مقوماً أساسياً من مقومات الاشتراكية العربية، والقول بضرورة التجديد الديني.

ولقد تسببت الدعوة الأولى لدى العالم، وقد بناها على نتبعه لكيفية توظيف الدين من قبل "الرجعية" – وهذه هي الكلمة التي يستخدمها العالم في ذلك السياق ~ وعلى تأكيده أن الدين - إسلاماً كان أم مسيحية - لم يكن في تاريخ العالم العربي الحديث [مجرد قيمة لرحية، وإنما كان كذلك قيمة قومية] (12) وقد قدم العالم نماذج مختلفة مسن تاريخ المجتمع العربي الحديث ليثبت بها دعواه (22). ولذلك كان أن انستهى - العلم الم - إلى تقريسر مبيداً أن [الدين بتراثه النضائل عنمة من سمات والسرجعية وفاعليت الشعبية ودعواه إلى العمل والعقل والفضائل عممة من سمات تجربتنا الاشتراكية الخاصة] (2). وليس هذا التأكيد سوى مظهر دال على التجاوب بيسن أبديولوجيها هدؤاء النقاد وبين الميثاق الذي أكد على أن الأديان لها رسالة تقدميه تتمثل في دعوتها إلى تكافق الفرص، ورفض استثنار طبقة بخيرات الأرض منفردة، ولكن الرجعية كانت تقسر الأديان لصالحها(12).

وأسا القول بالحاجة إلى التجديد الديني فلم تكن لتُطْرَح من قبل منتجي هذا الخطاب إلا نتاجاً لإدراكهم فعالية الدين في المجتمع العربي، من ناحية، وانطلاقاً، من ناحيمة ثانية، من توحيدهم بين الفن والفكر والثقافة من جانب، والدين - من جانب آخر - من حيث صلة كل منها بالحياة أو بالمجتمع (٤٧). ولقد كان شكر ي عياد أكثر هؤلاء النقاد إسهاماً في تقديم تصورات دالة حول مسألة التجديد الديني؛ فقد رفض أن يستند ذلك التجديد الديني إلى استعادة الأشكال أو الأوعية التي قدمها المجددون من قدماء مفكري المسلمين، لأن هذه الأشكال ترتبط - فيما يرى شكرى عيساد - بالأفكسار الستى تتقلها، وإذا فهي أشكال ضيقة لا تتسع لمتطلبات الواقع المعاصب (٤٨). ولقد علل شكري عباد اعتر اضبه على إعادة استخدام معنى التجديد الديني عند القدماء تعليلاً نافذاً ، ذكياً، النفت إلى السلبيات الكامنة في تصور المجدديات القدماء أن [التجديد هو إحياء المنة وإماتة البدعة](١٤). فهو - فيما يرى شكرى عياد - إقول صحيح ولكنه لا يتناول إلا الجانب السلبي من عمل المجدد، جانب مقاومة التطور الضار بالرجوع إلى المصدر الأصلي للدين مغفلاً الجانب الإيجابي وهو فقه هذا الدين في مصادره الأصلية لمعالجة ما يجد من شئون الفكر و الحياة . و هذا التجديد الناقص أو الميتور قد يكون شراً من التقليد نفسه لما يقترن به غالباً من التعصب وضيق الأفق، وهما صورة من صور التخلف كالتقليد سواء بسواء](٥٠).

ولقد قلات مثل هذه النظرة شكرى عياد إلى الاتفاق مع أمين الخولى في أن تجديد الدين ينصرف إلى ثلاثة جوانب هي: تأكيد فكرة التطور في التشريم (٥٠)، وتأكيد [التطور في العقائد](٥٠)، وتأكيد التجديد في العقيدة الذي لا يعني [إلا أن تقال من جديد بلغة المصر إ ٥٠٠). كما قادته أيضاً إلى الاتفاق مع أمين الخولي بتحديد أسسس الستطور في الإمسالام من اقتصاد دعوته إلى الغيبيات وإراحته العقل منها بتركه التفاصيل (٥٠).

ولقد منسلت هدنه الجوانب المختلفة دلالة واضحة على أن مسألة التجديد الديسنى - لسدى شسكرى عيساد - ليسست مجرد مسألة مطروحة طرحاً عاماً، وفضفاضساً، بسل هى دعوة ذات جوانب ملموسة، من ناحية، وواضحة من ناحية ثانية. مما يؤدى - من ناحية ثانية - إلى تأكيد أن الدين/الإسلام لا يمثل عاملاً مضساداً للتطور أو النهضة، بل هو عامل حيوى يسهم فى تغيير المجتمع، دون أن يسفى هذا التجديد اجتماعه مع المحافظة على بعض جوانب التراث الدينى، ولعل هدذا ما يفسر إعجاب شكرى عياد بنموذج تفكير أمين الخولى لأنه - فيما يرى شكرى عياد - قد جمع بين التجديد والمحافظة، أو بين الواقع والمثال(٥٠٠).

ولقد أشرت الجوانب المختلفة التى طرحها خطاب هؤلاء النقاد فيما يتعلق بالدين سواء فى الكشف عن لختلاف وظيفته الاجتماعية باختلاف طبقات المجتمع، أو فى الدعوة إلى التجديد الدينى وما يرتبط بها من نتاتج – عن طرح بعض نقاد هذا الاتجاه دعوة – منذ منتصف الخمسينيات – إلى ضرورة إصلاح الأزهرى للقضاء – من ناحية – على ازدواج النظم التعليمية فى مصر بين التعليم الأزهرى والتعليم المدنى من حيث كونه إنقطة الاتطلاق الأمامية نحو معايرة التعلوم العناهمة فى نفعه الاتهاء الاتطلاق

و ثمسة جسانب أخيس قدمته أيديولوجيا هؤلاء النقاد حول الدين في سنوات المستينيات نتج عن المنتداد حركة التحول نحو الاشتراكية، ويتمثل هذا الجانب في قيام أحمد عباس سالح - في سلسلة من مقالاته عامي ١٩٦٤-١٩٦٥ - بمحاولة تصليل الصدر عبين اليسار واليمين في الإسلام (٢٥). وهو لا يتناول الدين بوصفه مجسرد عقيسة، بل عقيدة نفسرها فنات اجتماعية نفسيرات مختلفة تحقق مصالحها

الاجستماعية، ولقسد حسدد لحمد عباس صالح ما يقصده باليسار في الإسلام بأنهم إهسؤلاء الذيسن اهتموا بالجانب الاجتماعي في الإسلام، واعتقدوا أنه – إلى جانب كونسه ديانة سماوية تنظم المعلاقة بين الله والإنسان – فلسفة اجتماعية تنظم المعلاقة بيسن الناس بعضهم والبعض الأخر اصالح الغالبية العظمي التي تتكون من الفقر اء والمستضعفين. بل إنهم برون أن جوهر المعلاقة بين الله والإنسان يقوم على سلوك الإنسان بالنسسية لمسائر البشسر، هذا السلوك الذي ينبغي أن يقوم على التساوي أوالستعاطف أو التضامن، فلا مبيل إلى علاقة طيبة بين الإنسان والإنسان إلا عن طريق السلوك الطيب هذا، وهو العمل الصالح ((٥٠)).

ولم يترك أحمد عباس صالح المتلقى يحدس المقصود بذلك اليسار الإسلامي إذ صرح مباشرة بأن ذلك اليسار هو [النزعة الاشتراكية في الإسلام، أما اليمين الدن نقصده فهو الاتجاه المعارض لهذا، وهو الذي حارب ضد اليسار لتظل فئة قليلة تحتفظ بالثروة وتتحكم سياسياً واجتماعياً في غالبية المسلمين.](٥٩).

ولقد أخذ أحمد عباس صالح يتتبع الصراع بين اليمين واليسار في الإسلام منذ بداية الدعوة الإسلامية حتى نهاية العصر الأموي، ليس فقط ليقدم تفسيراً جديداً

- مـن منظور اشتراكي - لهذه الفترة من التاريخ الإسلامي، ولكن ليوصل أيضاً
لتوجه السلطة نحو الاشتراكية في سنوات الستينيات؛ فإذا كان قد أكد - بوضوح -
أن الاشــتراكية الــتى قدمهـا الإسلام كانت محكومة بالمجتمع العربي الذي تلقى
الإســلام، ممـا يفسر لختلافها عن الاثنتراكية الحديثة - فإنه يقد قرر - بوضوح
أيضــاً - أنه يهدف بتأصيله اليسار الإسلامي إلى تأكيد صلة التحول الاشــتراكي
في مصر بحضارة العرب أو بالحضارة الإسلامية مما يكشف عن [النسب الحقيقي
للثورة العربية الطليعية التي بدأت في مصر إ^(١٠).

ومن الواضع أن محاولة أحمد عباس صالح تلك ابما تهدف أساساً إلى نفى أن تكسون الاثنتراكية غربية عن الإسلام من حيث هو عقيدة وممارسات اجتماعية وسياسية تشكلاً تاريخياً، وتكاد هذه المحاولة تلتقى مع محاولات مختلفة قمها كُـتُاب أو مفكرون أخرون – فى الفيترة ذاتها - لنفى التعارض بين الاشتراكية والإسلام(۱۱).

ولقد تسرك موقف هدولاء السنقاد من الدين تأثيرات مختلفة على نقدهم المسرحي؛ فسثمة تأثير غير مباشر، وتأثير آخر مباشر، فأما التأثير غير المباشر فيتسل في أن القيم الإيجابية المختلفة التي كان يصوغها كتاب الممسرح المصرى مسن دعوة إلى الاشتراكية و العدالة الاجتماعية لم تكن ص منظور أولئك الفقاد متناقضسة مع دعوة الإسلام إلى هذه القيم ذاتها أو إلى أشباهها، وهذا ما تبدى فيما قمسه مسندور — على مبيل المثال — من إمكانية الجمع بين الإفادة من الاتجاهات الفكرية الغربية بأخذ الجوانب الإيجابية منها، من ناحية، والمحافظة على ما في بونقتا القومية — والتي يُعدُ الدين عنصراً من أهم عناصرها — من ناحية ثانية (١٠٠٠).

وأما التأثير المباشر فيتجلى في دعوة شكرى عياد إلى تقديم بطل تراجيدي عبر بن، تُشنِّف شخصيته على أساس مستمد من نظرة الدين الإسلامي إلى علاقة الإنسان بالله. ولقد رأى شكرى عباد أن مفهوم "التكفير" موجود في نراثنا، ولكن فعمل المستكفير لمم يستعمل في القرآن إلا مسنداً إلى الله، كما أن في تراثنا أيضاً مفهوماً لا "العصمة" يعنى - بالإضافة إلى عصمة الأنبياء -- أن كل إنسان يمكنه أن 'يعتمدة' أي يسلجاً إلى الله. ثم رتب شكرى عياد على هنين الأمرين النتيجة الــتالية، وهي (أننا في نظرتنا إلى الحياة بمكننا أن نفيم الضعف والجريمة، ولكننا نفهم أيضاً أن الإنسان يجاهد ضعفه أو ميله إلى الجريمة جهاداً مستمراً، وأن هناك قوة عليا تسنده في ذلك. ونحن نشترك مع البشر جميعاً في اعتقادنا أن العقاب الذي يسنزل بالخاطئ هو كفارة تكفير عن ذنبه، إلا أننا نعطى قيمة كبيرة لجهاد النفس، ونــرى أن القــوة العليا تكون دائماً قريبة منا في الجهاد. وهذا التصور للذنب أو الجريمة من الناحية الروحية مختلف إلى حد كبير عن التصور الغربي الذي لايزال مرنبطاً بتراث اليونان كما نراه في تراجيدياتهم، فالتراجيديات اليونانية حين تصور انا مقطة البطل تفترض أن هذاك صراعاً بينه وبين القدر، بينه وبين نظام الكون السذي اليهضمه أو لا يسلم به دون فهم إلا حين برى هلاكه. ولهذا نكون مقطة البطل مي التراجيديات اليونانية شيئاً نابعاً من إنسانيته نفسها، راجعاً في أغلب الأمر - إلى استعماله لعقله وقوته، كشأن أوديب الذي حاول بكل ما في طاقسته الإنسانية أن يتجنب الوقوع في المحظور ولكن قضاء الآلهة نفذ فيه أخسر

الأمر، وكان ما لا بد أن يكون. ومن هنا يأتى شعور المتفرجين بالشفقة والخوف، فنحن نعطف على البطل حتى في سقطته، بل الواقع أن هذه السقطة هي التي تبرز أماسنا من كل إطار العظمة المحيطة بها، لأتنا ندرك أننا نحن أيضاً يمكن أن نقع في هذه السقطة، وأننا نو كنا في مكان البطل لما تصرفنا خيراً منه، هذا هو البطل اليوناني.

أما البطل العربى فأحسب أنه أكثر وعياً بالنسبة إلى دواقعه، وأكثر استعداداً المستفاهم مع "القدر". ولا أظن أن ذلك راجع إلى أننا لم نتجاوز عصر الملاحم بعد، ففي كل أطوار حضارتنا بارتفاعاتها وانخفاضاتها، لم ننصور الإنسان قط على أنه محكوم عليه بالخطأ، وإنما تصورناه مركزاً لصراع مستمر بين الخير والشر، هو ميدالسه وهو القابض على السيف فيه، ولم نتصور صراعه مع القوى الخارجية إلا نتجد لهذا الصراع الدلخلي وتحقيقاً له (٢٠٠٠).

وليس ذلك النص على - طوله الواضح - سوى محاولة واضحة الكشف عسن إمكانيسة بناء شخصية البطل التراجيدى العربى على أساس مستمد من نظرة الدين الإسلامي إلى صراع الإنسان الدلخلي بين الخير والشر، صراعاً تسهم القوة العليا في حسمه لصالح الإنسان حين يلتجئ إليها.

(0)

تكاد العدائدة الاجتماعية أن تكون العنصر الأساسى في أيديولوجيا هؤلاء السنقاد، وإن كسان من الواضح أن ثمة اختلاقاً واضحاً في ذلك العنصر وفي كيفية طرحهم له في مسا قبل ١٩٥٧، عنه فيما بعد ١٩٥٧؛ ولاسيما بداية من ١٩٥٥. فسفى المرحلة الأولى: كان بعض نقاد هذا الاتجاه – سلامة موسى و مندور – من الداعيسن مسنذ فترة مبكرة للى تحقيق العدالة الاجتماعية، وحددا مفهومها، وكيفية تحقيقها، وسلكا في ذلك سبيلى الدعوة والعمل السياسي، أما في المرحلة الثانية: فقد أخسنت المسلطة تطبق بعض الدعوات الإصلاحية المحققة المفهومها عن العدالة الاجتماعية، فكان أن تحول الناقد/ المفكر / صانع الأيديولوجيا إلى شارح ومعلق

داتماً على ما يجرى في الواقع المصرى، وقليلاً ما وقف ذلك الناقد/ المفكر/صانع الأيديولوجيا موقف المستبق لأحداث الواقع.

ولقد القرنت الدعوة إلى العدالة الاجتماعية – في كثير من الأحيان – لدى بجسض نقاد الجيل الأول – قبل ١٩٥٧ – بالاشتراكية؛ فقد سبق سلامة موسى عام المواد الجيل الأول – قبل ١٩٥٧ – بالاشتراكية؛ فقد سبق سلامة موسى عام الوسائل السلمية لتحقيقها في مصر، وتتمثل في إثربية الجمهور على الحكم النيابي الديمقر الحلى أو لأ، شم نشر المبادئ الاشتراكية وإدخال بعضها بالتتربيج في جسم الحكوسة حستى تتشرب بها الأمة وتصبح غريزة فيها فتوجه فكرة الإصلاح إلى مصالحها المحقيقية أناب المقابد المتمالة المتعربة المتعربة

ويكاد الانشغال بالدعوة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية بعثل القاسم المسترك الأكر في مقالات مندور الاجتماعية والسياسية قبل ١٩٥٢ ((١٩٥٠ مما يشير - ابتداء - إلى أهمية تحقيقها مسن منظور مندور الذي انطلق - بوضوح - من التسليم بوجود مظاهر دللة على بروز البؤس في المجتمع المصرى أولهذا تحتم أن نبدأ بعلاج مشكلة الفقر في هذه البلاد] ((١٠٠).

وإذا كان مندور قد رصد بعض مظاهر هذا البؤس الاجتماعي(۱۷) فإنه كان ينطلق – في محاولته طرح البديل الاجتماعي – من عدد من الأسس التي تتمحور حول الإصلاح الذي يستند أساساً إلى تدخل الدولة في عملية توزيع الثروة بطريق قـــانوني مشــروع. وتمثل الأسس التي حددها مندور الإجراءات التي تصور أنها محقق اذلك الهدف، وهى فرض الضرائب التصاعدية والذى جعله مندور برتقى إلى أن يكون مسبداً إيحقق معنى العدل الاجتماعى أكثر من المبدأ الحصابي، وان يصبب الأغنياء من ذلك أى ظلم، إذ لا شك أن انتفاعهم بمرافق الدولة العامة أوسع مسن انتفاع الفقراء، وكم من ترغ شقت وطرق مُهدت بأموال الدولة فى تفتيش هذا السئرى أو ذلك. ولسو أنسنا لخذنا بهذا المبدأ لزاد دخل الدولة العام مما يمكنها من النهوض بمرافقنا إلى المستوى الإنساني اللائق، وكل لمسلاح لا نمهد له بما يلزمه من مال لن بجدى الحديث فعه [٢٧].

ويتمثل الأمماس/ الإجراء الثانى فى تدخل الدولة فى النشاط الاقتصادى (٢٢١)، بياما يتمثل الأساس الثالث فى أقصيم النظام التعاونى بقوة القانون وتحت إشراف الدولة وتدخلها المباشر [٢٠٤].

وإذا كان مندور قد كرر -كثيراً - تناوله لتلك الأسس في هذه المرحلة (٢٥) في المنافق المدالة في من تحقيق العدالة في من المنافق المنافق المدالة الإجتماعية - حسب الطرح الذي قدمه - متمثلاً في حفظ التوازن الاجتماعي بين طبقات الأمة المختلفة، حتى لا تضطرب الحياة الاجتماعية المصرية (٢٦).

ورغم أن مندور قد قارب أحياناً بعض تصورات الفكر الماركسي حول أرمه أفقاد المعدلة الاجتماعية فردها إلى اتخاذ المال لا العمل أسامناً الملكية (۱۷) أو تقبل تأميم المرافق العامة باعتباره وسيلة من وساتل علاج الفقر أو التخفيف من حدث و خيما يقول هو نضهه (۱۷) حريم هذا وذاك فقد ظل مندور رافضاً للحلول الستى قد تقترب من الماركسية نتيجة رفضه لديكتابورية أية طبقة وتسلطها على طبقات المجتمع الأخرى (۱۷). مما يؤكد أن مندور ورغم الحاحة على أهمية تحقيق المدالسة الإجستماعية وقد ظل داعية لها في إطار النظام الليبرالي دون أن يخرج عليه (۱۸). وبذلك فإن الحل الذي طرحه مندور المشكلة افتقاد المدالة الاجتماعية قد ظل عليه العدالة الاجتماعية قد غلبه المدالة الاجتماعية قد غلب أحداث إصلاحياً يقوم على إعادة توزيع الثروة بواسطة تدخل الدولة مع الحفاظ على السنظام الليسيرالي. ولعل هذا ما يفسر قبول مندور المشروع تحديد الملكية الراحية بخمسين فداناً فقط (۱۸).

ومسن الواضع أن دعدة مندور إلى العدالة الاجتماعية في هذه المرحلة وتصدوراته حدول كيفية تحقيقها لا تكاد تخرج من ناحية - عن توجهات بعض الأحدزاب ذات المردول الاشدنراكية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية في مصدر^(۲۸)، كما لا تكداد تختلف - من ناحية ثانية - عن كثير من الأفكار التي طرحها بعض ممثلي الفكر الماركسي في مصد في الفترة ذاتها - من دعوة إلى الضدرات، التصداعدية، ومبطرة الحكومة على جزء كبير من النشاط الممثلي الديمةراطية التي وضعت تحت عنوان "الديمقراطية" الاجتماعية"، وإن كانوا قد دعوا - أيضاً - إلى إصلاحات أشمل (۲۸).

وتشكل مرحلة ما بعد ١٩٥٧ المرحلة الثانية في طرح العدالة الاجتماعية في أيديولوجيا هؤلاء النقاد، وقد اقترن هذا الطرح - مباشرة - بتقديم الاشتراكية بوصفها صيغة أقدر على تحقيق العدالة الاجتماعية . ومن اللاقت أن سلامة موسى قد سبق إلى طسرح الاشتراكية - في هذه المرحلة أيضاً - إذ دعا السلطة في سبتمبر ١٩٥٧ إلى بناء الاشتراكية، وجعل منها شرطاً من شروط التمدن، بينما يمثل إنشاء المصانع الكبيرة بالمنات - فيما يرى - شرط التمدن الثاني (٨٤).

إن التجاء السلطة نحو إحداث تغييرات اجتماعية في بنية المجتمع المصرى للطلبة بقوسطى المطلبة الوسطى الطلبة الوسطى المستفيرة والعمال والفلاحين قد أدى إلى طرحها صبغة الاشتراكية الديمقراطية المستفيرة والعمال والفلاحين قد أدى إلى طرحها صبغة الاشتراكية الديمية الاشتراكية المعلمية أو الاشتراكية العربية أحبالًا أوم، وتزتكرز هذه الصبغة الثانية على دعامتى الكفاية والعدل، وتهدف إلى تحقيق الحرية الاجتماعية أأم، ولقد تحول الناقد / المفكر كثيراً إلى شرح هذه الصيغ وتبريرها دائماً، ونلاراً ما قام بانتقادها، ولكنه في كل الأحوال كان يسهم بشكل أو بلخر راح في إنتاجها. كما كان نلك الناقد يتابع الإجراءات المختلفة التي كلت السلطة تقوم بها لتحقيق صبغها المطروحة وتحويلها إلى وسائل لتغيير الواقع الإجراءات إلى كانت هي الأكبر المرحلة الجديدة، وقد تجلى ذلك تجلين مختلفين؛ أولهما انطلق من بسروزاً في هذه المرحلة الجديدة، وقد تجلى ذلك تجلين مختلفين؛ أولهما انطلق من مدخولات

خطابه، وثانيهما كان حريصاً على تبنى المقولات الماركسية، والنظر إلى الواقع الاجتماعي المصرى في ضوئها، وهذا ما تجلى بوضوح لدى العالم، وإن كان من المفيد ملاحظة أنه رغم الاختلاف بين لويس عوض والعالم في النظر إلى التحول نصو الاشتراكية سواء بلجراءات التأميمات ١٩٦١ أو بصدور "الميثاق" ١٩٦٧ - فإن نقطة الانتفاء بينهما تتمثل في لإراكهما الواضح والمشترك تأثير غياب الأساس الديمة طالحي السلارم لسنقميل كيفيات التحول نحو الاشتراكية، وهذا ما ميتجلى بوضوح أكثر - عند درس عنصر الحرية في هذه الأيديولوجيا.

ومن الجلي أن من أوضح سمات خطاب لويس عوض الأيديولوجي - في هذه المرحلة - إنما تتمثل - دائماً - في قدرته - بحسه الفلسفي العميق - على الإمساك دائمياً بالفكرة الشاملة أو الأساس الفلسفي العام الذي يحكم توجهات السلطة، والبحث عن تجلباته المختلفة فيما تقوم به السلطة من طرح الأفكار أو قيام بلجــر اءات عمــلية. وإذا كان لويس عوض قد عدُّ قرارات التأميم ١٩٦١، إيذاناً ب تحدد نظام ذي معالم اشتراكية فإنه قد أكد أن إمحور هذا النظام فكرة واحدة تتبلور فيها أهم حقوق الإنسان وواجباته وهي احترام الفرد واحترام المجموع](٨٧). وهما اللذان عدهما لويس عوض وجهين المبدأ واحد هو احترام ذات الإنسان سواء في صفته الفردية أو بوصفه عضواً في المجتمع](٨٨). ولقد شرح لويس عوض هذا المبدأ وقرن شرحه بتحليل الإجراءات المختلفة التي قامت بها السلطة إذ جعل منه [أسُّ نظامنا الاثنتراكي كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد. التوسع في الملكية العامــة حيث الملكية الخاصة تهدد حقوق الجماعة، وصيانة الملكية الخاصة حيث الملكية العاملة تهدد حقوق الأقراد. أقول هذا هو أس نظامنا الاشتراكي كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد، لأن هذه التشريعات في جميع أركانها إنما تعبر عـن فلسـفة واحدة في كل قطاع من قطاعات الحيازة والملكية، فهي لا تفرق في الحيازة والمملكية بين قطاع وقطاع. هي تحد حيازة الأوراق التجارية كما تحدد حيسازة الوظسائف العامة. وهي تلجأ لهذا التحديد في جميع هذه القطاعات لعاملين رئيسيين أولهما جنوح فئة قايلة إلى تكديس الحيازات وإلى التضخم بما ينذر بعودة الاحستكار عسلي مستوى مدنى بعد أن تخلصت منه الثورة على المستوى الريفي،

وثانيهما الرغبة في إنسراك أكبر عدد ممكن من الأثراد في حيازة الأرض أو الأوراق المالية أو الوظائف العامة (١٩٠١).

وإذا كان لويس عوض قد كشف عن الحاجة إلى الربط بين التوسع في القطعاع العسام والتوسع في قطساع الخدمات مما يضمن خيما يرى - تحقق الاشستراكية (١٠) فيان من الواضح أنه إنما كان يقيم منظوره على أساس لا يكاد يختلف على الأسساس الذي طرحه مندور في الأربعينيات من ضرورة مراعاة الستوازن بيسن الطبقات المختلفة في المجتمع، مع فارق وحيد يتمثل في استبعاد الميرجوازية الكبيرة أو الرأسمالية من المجتمع الجديد. ومن الواضح أن هذا المهدأ مسواء لدى مندور في الأربعينيات أو لويس عوض في الستينيات - يتفق تماماً مع ما كانت تقوم به السلطة من إجراءات نحو تحقيق الاشتراكية اعتماداً على المهدأ الحابة المدون المعراعة الستوازن بين الطبقات، من منظور أنها - بذلك - تحل الصراع الطبقي حلاً سلمياً الله المستوين المساسون بين بين الطبقات، من منظور أنها - بذلك - تحل الصراع المساسون المساس

وإذا كسانت هذه الإجراءات التى قامت بها السلطة لتحقيق الاشتراكية لم نلق قبول بعض الأحزاب الماركمية العربية، والتى هاجمتها لأسباب مختلفة (۱۱) فيل مسن المغيد ملاحظة أن لويس عوض قد انبرى للرد على هذه الأحزاب، وقد فيلن مسن رؤية الحزب الشيوعي اللبناني التي وصفت إجراءات التأميم ١٩٦١ بأنها إخطسوات في مسبيل إقسرار رأسمالية الدولة إلا "أ، وعلى رفضته ببيانه الغرق بين الاشستراكية ورأسمالية الدولة إذ [الحد الفاصل بين الاشتراكية الأصيلة ورأسمالية للولمة نتيجة التأميم في في التعالى مجهود الشعب لم يعد هناك مجال المتخوف من ظهور رأسسالية الدولة مقررة لا يجانل رأسسالية الدولة مقررة لا يجانل

فيها اشنان. وليس لدينا من مقليس موضوعية نعرفها لعودة فواتض القيمة إلى الشسعب، مسوى التوسع في التعليم العملة والعلاج المسادي أو في الصحة العامة والعلاج المجاني أو في الإسكان الشعبي قليل النفقات أوفى وخض نكاليف المعيشة، كل ذلك بعد إبخار ما يكفي من فاتض القيمة انتمية الإنتاج كما وكيفاً بما يعفي من من قائض القيمة كان أو غرباً، كما وكيفاً بما يعفي أكان أو غرباً، وبحيث تعود فواتض كل تتمية جديدة بانتظام إلى أصحابها الحقيقيين](16).

ورغم ذلك فقد انتهى لويس عوض - بعد ذلك بأكثر من عقد من الزمان --إلى أن النستيجة الفعسلية التي انجلت عنها تجربة الاشتراكية في مصر هي تحقيق رأسسالية الدولسة^(۱)، وهسده هي النتيجة ذاتها التي انتهت إليها بعض الدراسات الاقتصادية المتخصصة⁽¹⁾.

ويختلف موقلف محمود أمين العالم عن موقف لويس عوض في تفسيره الستجرية تحقيل العدالة الاجتماعية في مصر عبر التحول نحو الاشتراكية؛ إذ إن العلم كان ينطلق من منظور ماركسي، ويحدد خصائص الاشتراكية فيما يراها العالم كان ينطلق من منظور ماركسي، ويحدد خصائص الاشتراكية فيما يراها التي تميز هذه التجربة. ولهذا يبدو العالم أفرب – إلى حد ما – إلى الراديكالية في تقييمه لكيفية تحقيق الاشتراكية؛ فقد رفض مسالك الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية الأوربيلة لأنها لا تؤدى – فيما يرى – إلى تغيير طبيعة النظام الرأسمالي القائمة على الاستغلال والقهر والطبقي، وتكنفي فقط بالإجراءات الإصلاحية في إطاره، وإن ظلل السالم – مع هذا يسرحب ببعض إجراءاتها مثل التأميم والضرائب التصاعية (١٧).

ولما كان العالم قد حدد ما أسماء (القوانين العامة للاثمتراكية (١٠) فإن ما يتعلق منها بالعدالة الاجتماعية بتمثل في قانونين؛ هما بنص العالم [الملكية المحاعية في النظام الرأسمالي] (١٠)، وأن المحاعية وسائل الإنتاج في مقابل الملكية الفردية في النظام الرأسمالي] (١٠٠، وأن المسائل الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومي] (١٠٠٠)، وحين حدد العالم ما يراه من [المميزات الخاصة لتجربتنا الإشتراكية] (١٠٠٠) فإنه قد حدد منها ملمحمين

يرت بطان بالعدالــة الاجــتماعية وهمــا التحقيق الانتقال إلى الاشتراكية بطريقة تطوريــة المنافقة الموريــة النورة قد استبقت إممالم الملكية الغردية في بعض المجالات مثل مجال التجارة الداخلية والصناعات الخفيفة إلى إلا أنها استعانت بالجمعيات المتعانية الاستهلاكية وإشراف القطاع العام المحد من الاستغلال في هذه المرحلة من الستورة. إلا أنها في مجـال الزراعة، ونتيجة للحرمان الطويل الذي عائاه الفلاحــون، ولتعطشــهم لملكرم والملكية الفردية، لم تتخذ الثورة طريق الملكية العامة للأرض الزراعية كما حدث في الجزائر مثلاً نتيجة الملابساتها الخاصة. إلا أن المثكية الفردية للأرض وتقتيتها لا يتوح تخطيطاً سليماً للإنتاج المنزراعي، ولا يحقــق ارتفاع مستوى الكفاية الإنتاجية، ولاسيما شئ مع التخطيط المؤتفيت النام، ولهذا سارعت بإشاعة النظام التعاوني إنتاجا وتسويقاً وهي في الاقتصـــادي العام. ولهذا سارعت بإشاعة النظام التعاوني إنتاجا وتسويقاً وهي في الوقــت نفسه تحرص على الاستقادة من تجارب الملكية العامة في الزراعة، ولما المينة تستجه إلى عدم توزيع الأراضي الزراعية الجديدة التي ستتجم عن مياه السد العالي إلى المائي. العالية العامة في الزراعة العامة العالية العامة العالية العامة العالية العامة العالية العامة العالية المائية القالية القالية العامة في الزراعة العامة العامة العامة العالية العامة العالية العامة العالية العامة العالية العامة العالية العامة العالية العالي

وسن الجلى أن ما قدمه العالم من توصيف لكيفية تحول المجتمع المصرى نحب الأشتر لكية إنما كانت يتجاوب - في المسألة الزراعية خاصة - مع ما قدمه المبيئاق" من دعوة إلى تومسيع نطاق الملكية القردية مع تدعيمها بالتعاون السزراعي أالى ولان صياغة العالم لما يحدث من تحول في المجتمع المصرى قد الفيتدن السبعد النقدى - فإنه قد لكتفي بتوصيف ما يحدث دون القدرة على إدراك جوهره الحقيسةي الذي يتمثل في أن التغيير لم يؤد إلى إرساء الاشتراكية بل أدى إلى خساق رأسمالية الدولة الذي يعنى - من ناحية - أن الدولة لا تحل محل رأس المستكمالها، بينياما تدعمت رأسمالية الدولة - من ناحية أخرى - من عدم ميطرة المستجون المباشرين على وسائل الإنتاج وعلى المعلية الإنتاجية، وافقادهم حرية المسترف في الفائض الاقتصادي والسياسية .

(1)

لا تنفصل الحرية - بصورها المختلفة - عن العدالة سواء في التصورات الفلسيفية الكاشفة عن طبيعتها، أو في الممارسات الاجتماعية والمبياسية المختلفة، ويتبدى هذا الترابط ادى لتجاهات فلسفية مختلفة (١٠٠١). ولقد تتوع تناول كثير من نقساد هذا الاتجاء المحرية، ويرجع هذا النقوع إلى تغير مسلك المملطة إزاء المحرية، مسن ناحيه، وإلى اختلف علاقة هذا الناقد أو ذلك بالسلطة من ناحية ثانية، وإلى مدى ارتباط - هذا الناقد أو ذلك - بقوة أو جماعة لجتماعية ما، من ناحية ثالثة. ويتبدى إسهام بعضهم - مثل سلامة موسى - في الكشف - منذ فترة مبكرة قبل 1920 بكشير - عن أهمية حرية الفكر، حيث جمل الاضطهاد والاستشهاد سبيلين يصحطرع فيهما الجمود والتطور، حتى ينتصر التطور - في النهاية - المتحقق حصرية الفكر، وقد قدم نماذج مختلفة من التراث الإنساني؛ الإسلامي والمسيحي، فيثبت أن حرية الفكر قد تحققت عبر هذا الصراع (١٠٠٠).

ولقد كان لمندور - بوصفه نموذجاً لنقاد هذا الاتجاه ممن عاصروا حياة المجتمع المصرى قبل ١٩٥٧ - دور بارز في الإسهام في نتاول الحرية السياسية المستى كان لها في تلك المرحلة جانبان؛ أولهما الدعوة إلى الحفاظ على النظام الليبرالي وتدعيمه، ولم يكن إلحاح مندور على أهمية العدالة الاجتماعية سوى سبيل كاشف عن رخيته في القضاء على الشوائب الناتجة عن النظام الليبرالي مما يسمه في تثبيته (١٠٠٨)، وثانيهما هو التأكيد على حق مصر في الاستقلال عن بريطانيا، والكشف عن الماليولات المختلفة التي نتجت عن الاحتلال الإنجليزي لمصر، كما تكشف عن هذا مقالات كثيرة المندور طوال الأرجينيات (١٠٠١).

ولقد أدى اشتداد الأزمة الاجتماعية فى المجتمع المصرى بعد انتهاء الحرب العالميسة المشاد الأزمة الاجتماعية فى المعتمع المفكرين ومن الاتجاهات السياسية الدختلفة إلى الربط بين التحرر السياسي بجلاء الإنجليز عن مصر، وبين تحقى العدالية الاجلماعية(١٠٠٠). ولقد تدعم هذا الاتجاه بعد ثورة ١٩٥٧ إذ كان الفسالب – عند تناول نقاد الاتجاه الاجتماعي لمسألة الحرية – فى جوانبها المختلفة

- الستأكيد على ارتباطها الوثيق بمسألة العدالة الاجتماعية. ومن اللاقت أن التغير في الأطروحات المختلفة التي طُرحت بها مسألة الحرية - من لدن نقاد هذا الانتجاء (1907 - 1917) كمانت بالغة الدلالة في الكشف عن كثير من أوجه العلاقة بين المساقف - مسئلاً هنا في نقاد هذا الانتجاء - وبين السلطة. ويمكن رصد مراحل مختسلفة مسر بها طرح هذه المسألة وهي؛ المرحلة الأولى (1907 - 1900)، ثم المرحلة الثالثة (1911 - 1907). ثم المرحلة الثالثة (1911 - 1907).

ف في المرحلة الأولى ونتيجة للحرية النسبية التي سانت المجتمع المصرى من يوليو ١٩٥٢ حتى نهاية أزمة مارس ١٩٥٤ ، تبدى أن عداً من نقاد هذا الاتجاه كانوا يطالبون السلطة بتحقيق الحرية: حرية العمل السياسي وتشكيل الأحزاب، وحرية التعبير عن الرأى، وكانوا يطلون ذلك بالآثار الإيجابية التي يجنبها المجتمع مسن وراء ذلك، ولقد سبق مندور إلى الدعوة إلى الحرية السياسية على النمط الليب الى الدى كسان سائداً قبل يوليو ١٩٥٠ (١١١)، إذ دعا في فترة مبكرة جداً (مستعبر ١٩٥٢) إلى الن فضل النظام الليبرالي مستداً إلى إأن فضل النظام الليبرالي مستداً إلى إأن فضل النظام في ذاته، السيابي مسند نشئ في مصر سنة ١٩٧٤ لا يرجع إلى فساد ذلك النظام في ذاته، وإنسا يرجع إلى وجود السيطرة الاستعمارية من جهة، والاستبداد الملكي من جهة أخرى، واعتبر تعدد الأحزاب ضرورة ملازمة للديمقراطية](١١٠١).

وأما سلامه موسى فقد قدم فى المرحلة ذاتها طرحاً عاماً بكشف عن الحاجة الإنسانية العامة والدائمة إلى الحرية والعدالة لأنهما – فيما برى – مبادئ إمتجددة تحستاج إلى الحراسة الدائمة والبعث المتوالى حتى نعم البشر، وحتى نربى الإنسان على أن يكبون إنساناأأ (۱۱۱) وإذا كان سلامة موسى بذلك قد كشف عن القيمة التربوية للحرية وعن الحاجة الملحة إليها من أجل تنشئة اجتماعية صحيحة – فإنه قد حرص على تقديم نماذج معتلفة من الثورات الأوروبية لينتهى إلى أن [السمة العالمية للسؤرات الأوروبية ليتهي إلى أن [السمة العالمية التوروبية التي انتها بالحقوق الجديدة] (۱۱۱). وبقدر ما أكد موسى على انساع معنى الديمقر الهلية الذي قدمته الثورة الفرنسية ليضم بين المجامية، بإلغاء القيود العالمية والمعاواة بين الجنمين، والإصلاح الاقتصادي

وغيرها(۱۰۱۰) - فإنه قد انتهى إلى إعادة تأكيد العلاقة بين الحرية والحدالة متعالمة في الاثستراكية إذ قرر بوضوح أن إلسمة العامة للثورات هى إيجاد حقوق جنيدة الشعب، وإلغاء قيود قديمة ويجرى هذا مع الاتحياز إلى ناحية الفقراء بحيث توضع الحدود لمنع الثراء الفاحش، كما يحمى الفقراء من الفقر الفاحش، أى بكلمة واحدة: نعم الثورات جميعها روح الشركتي ... بل تقاليد الشنراكية إلى المالية المنارات.

ولقد كان سلامة موسى - بذلك - يهدف إلى أن يقدم النموذج أمام السلطة الجديدة السنضىء به في سعيها نحو تغيير المجتمع المصري سياسيا ولجداعيا، وإسم بختلف لويس عوض عنه في ذلك التوجه أيضا، ويبدو أن لويس عوض كان يمتلك - منذ البداية - الجرأة على أن يطرح في خطابه الدعوة إلى حقوق الإنسان والستى تسأتى الحسرية في مقدمة الالالالالالالالالية في تحديد الحركة الثورية - أية حركة ثوريسة - موقفها من حقوق الإنسان وولجباته يمثل - فيما يرى لويس عوض - سعيفة عقد لجستماعي، وإذا فإن ما رفعته السلطة - في هذه الفترة المبكرة من تساريخ السثورة - مان دعوة إلى "الاتحاد، والنظام، والمعل" نمثل - لدى لويس عسوض - مجرد جانب من جوانب هذا العقد ولكنها إلا تعدو أن تكون وسائل في عدوض - مجرد جانب من جوانب هذا العقد ولكنها إلا تعدو أن تكون وسائل في ذاتها و لا يمكن أن تكون وسائل في

ولقسد حدد لويسم عوض الأقانيم الثلاثة التي تجمد حقوق الإنسان وهي الحصرية والممساواة والمسلام، وردها جميعاً -- في أصولها الأولى -- إلى الثورة الفرسنة (111 ما قرن - مبكراً -- بين تحقق هذه القيم الثلاث وبين إشراك الشعب في تحقيقها، مما يجعل من الشعب حامياً للنميتم (117 م

وسن الواضعة أسه مساكان يمكن للويس عوض أن يطرح هذه الأفكار "الجريسنة" - إلى حسد كسبير - إلا نتيجة لمناخ حرية الرأى النمبية التى شهدها المجستمع المصرى منذ يوليو ١٩٥٢ وحتى نهاية أزمة مارس ١٩٥٤ ولما كانت تلك الأزمة قد انتهت بالقصاء المطالبين بالديمقر اطية، فان بعض نقاد هذا الاتجاء قد أضير وا بشكل مباشر من تلك النهاية إذ فُصِل لويس عوض، والعالم و عبد العظيم أنيس مسن وظائفهم بجامعة القاهرة ضمن لكثر من خمسين أستاذ من المطالبين بالديمقسر اطية. بينما متع مندور من ممارسة النشاط السياسي نتيجة إصدار ملطة

يوليسو قوانيسن تحرم على رجال الأحزاب ومن تولوا الحكم فى فترة ما قبل يوليو
١٩٥٢ العمل فى مجال السياسة (١٢١). ولقد كان مندور - رغم هذا - فيما يرى
بعض الدارمسين [أعلى الأصوات وأشجعها فى رفض محاربة الأحزاب] (١٢٠٠).
ولكنه أيضاً تعرض للفصل عدة مرات من عمله الصحافى فى عدد من الصحف
التي أنشأتها الذورة (١٣٦٠).

وليس هذه الأمثلة سوى نماذج مختلفة للأضرار المتعددة التي لحقت ببعض نقاد هذا الاتجاه من الجيلين الأول والثاني، ومع هذا ظل هؤلاء النقاد من المؤيدين للثورة نتيجة الإصلاحسات الاجتماعية التي قابت بها (۱۲۲).

ولم يكن انتهاء الصراع على السلطة في مارس ١٩٥٤ بنك النتيجة التي انستهى البها سوى مؤشر واضح على تحول جديد يتمثل في سيطرة "اتجاء غير ديمقل البها سوى مؤشر واضح على تحول جديد يتمثل في سيطرة "اتجاء غير ديمقل الحرية من الدن نقالا همذا الاتجاء إلى مرحل تها الثانية (١٩٥٦-١٩٩١). ولعل أهم ما تتسم به هذه المرحلة – فيما يتعلق بطرح مفاهيم الحرية من أدن هؤلاء النقاد – هو ذلك النشاط الواضح المذى قدام به معتلو التيار الماركسي الأولى في هذا الاتجاء؛ إذ تعددت المحساولات التي قاموا بها منذ ١٩٥٥ الطرح مفهوم للحرية يستند إلى التصورات الماركسية، وهدذا ما جسنته كتابات العالم والشوياشي (١٠٥٠). وإن كان من اللاقت ملاحظه أن الشوبائسي قد نشر كتابه عن "الفلسفة السياسية" ١٩٥٥، في بيروت، ملاحظه أن الشوبائسي قد نشر كتابه عن "الفلسفة السياسية" ١٩٥٥، في بيروت، رغم اق تداره على التاريخ والمجتمع المصرى الحديث (١٦٠). ولعل هذا النشر الخارجي أن يكون نتيجة مباشرة من نتائج أزمة مارس ١٩٥٤/٢٠).

وإذا كان العالم والشوبائسي يشتركان في التأسيس الفلسفي للحرية على أساس بعض المقولات الماركسية، فإنهما لا يكادان يختلفان - أيضاً - في نعريف الحسرية بأنها إلاراك ووعى بالضرورة من أجل التقدم الإنساني] (١٧٨). ولعل الربط بين الحرية والضرورة لديهما، وجعلهما تعرف المجتمع للضرورات المختلفة من الجستماعية، وطبيعية ، وغيرها شرطاً لتحقق الحرية - هما اللذان يفسران تكرار تأكيدهما عالى ارتباط الحرية الفردية بحرية المجتمع، من ناحية، وعلى أن تقدم

المجتمعات الإنسانية إنما يتحقق بإدراكها للضرورات المختلفة التي تحدُّ من حريتها ووقدرتها على تحطيمها، من ناحية ثانية، مما سبجعل من انتصار الاشتراكية سبيلاً أكيداً إلى تحقيق الدرية المجتمع ككل (١٦٦). وليست هذه النتيجة الدالة سوى دال على سبق بعرض ممثلى التيار الماركسي الأولى إلى إدراك العلاقة بين تحقيق الحرية وتحقيق الاشتراكية. ولعل هذه النتيجة كانت استباقاً واضحاً لما قامت به السلطة - بعد ذلك بمنوات - من إجراءات لتحقيق الاشتراكية، مما قد يشير إلى أنها - في مسعاها ذلك - كانت تستضع بعض لجتهادات هؤ لاء النقاد.

وأمسا في المرحسلة الثالستة (١٩٦١-١٩٦٧) فقد دخلت فيها مسألة الحرية مرحلة حرجة، إذ كانت السلطة قد قطعت شوطاً ما في طريقها نحو الاشتراكية، من ناحية، وكانت قد أخذت تُحكم قيضتها على أمور الحكم من ناحية ثانية. وقد اقبتران بذلك رفضها للأراء المخالفة أو الأصحاب الرأي ممن بُشتم منهم المخالفة لها، فكانت النتيجة هي السجن والتعذيب والاعتقال والفصل من الأعمال الحكومية لهؤ لاء المخالفين. وهذا ما حلُّ ببعض نقاد هذا الاتجاء، إذ سُجِن لويس عوض لمدة عمام ونصف (١٩٥٩-١٩٦١)، بيمنما سُجن العالم وأنيس وأمير اسكندر (يناير ١٩٥٩ - يونيه ١٩٨٤). ولكن السجن والاعتقال كان يمثل وجها واحداً من وجوه تسلك العلاقة المباشرة بين الناقد والسلطة، بينما تمثل وجهها الآخر النقيض في أن هـؤلاء المفصولين من أعمالهم كانوا يعادون - بعد الإفراج عنهم - إلى أعمالهم، بل كمان بعضهم تُمنَّد إليه مناصب قيادية (١٣٠). ولقد انعكست هذه العلاقة المتقلبة على طرح نقاد هذا الاتجاه لمسائل الحرية السياسية خاصة؛ إذ إن التحول الأساسي البارز - والذي تجلى تجليات مختلفة سنتوقف عندها في هذه الفقرة - يتمثل في التحول الستام للسناقد / المفكر إلى مجرد معلق يشرح ما تقوم به السلطة، ليقنع الجماهيس به، فقَدْ فقدَ الناقد / المفكر حريته في أن يختار، وأن يعلن كافة تفاصيل مواقفه السياسية والاجتماعية، وهو وضع لم يوضع فيه نقاد هذا الاتجاه وحدهم بل كبئير من ممثلي الاتجاهات السياسية المختلفة (١٢١). ومع ذلك فلم يعدم نقاد هذا الاتجاه القدرة - أحيانا - على أن يومئوا بآرائهم فيما يجرى وفيما إذا كان يحقق الحسرية السياسية أم لا. ويمكن متابعة تأثيرات هذه العلاقة على ما قدمه لويس عوض وغالى شكرى ومحمود أمين العالم حول الحرية في هذه المرحلة. لقد تبدى أن خطاب أويس عوض الأبديولوجى قد برز فيه تحول واضح وفي هذه المرحلة - نصو تفسير التحولات المياسية والاجتماعية فى المجتمع المصرى من منظور الديمقر اطبة الاشتراكية. وهذا ما تجلى فى أكثر من جانب من خواتب خطابه؛ فإذا كان الحزب الشيوعى اللبنانى قد انتقد إجراءات التحول نحو الاشتراكية فى مصر ١٩٦١ لأنها كانت تتم دون الأسس الديمقر اطبة التى تعد شرطاً لمتحقيق الاشتراكية التى أفإن لويس عوض لم يملك إلا أن يتفق مع هذا السرأي، ويدعمه بتصوره اللبيلرالى عن مصدر الحرية السياسية، إذ وصف ما طرحه الحزب الشيوعى اللبناني بأنه إقضية صحيحة لا يمارى فيها مفكر ولحد من مفكرى الاشتراكية الديمقر اطبة لأن الديمقر اطبة معناها اشتراك القاعدة العريضية في حكم نفسها بنفسها ومعناها مسئولية ولاء الأمر أمام المواطنين ومعناها أن الشيعب هو مصدر السلطات](١٣٣). ولقد قرن لويس عوض موقفة هذا بإعلانه - بعد سنوات - رفضه مبدأ ديكاتورية البروليتاريا(١٠٣).

وإذا كان ما طرحه لويس عوض في هذه الانتقالة لا يختلف عما طرحه المهيئات حما طرحه المهيئات حما طرحه المهيئة طبيعتها ومصدرها(١٢٥) - فإن الواضح أنه كان يتناقض - بوضور - مع تضيراته الطبقية للقيم السياسية السائدة في المجتمع، والله عن النصف الثاني من الأربعينوات الربعينوات (١٣٠). ومسع ذلك فإن بروز التوجه الاشتراكي الديمقر الحي لدي لويس عوض إنما يرجع إلى تأثره ببعض التحولات السياسية للقوى الاشتراكية والعمالية التي عايشها لويس عوض في إنجلترا في الأربعينوات (١٧٠).

وإن كـــان غـــالى شكرى ~ مع هذا – قد أضاف لبضافة دللة حين قرن بين حـــرية الفكر والتعبير من ناحية، والعلم والفلمغة والأديان من ناحية ثانية. فكشف عن التأثيرات الإيجابية المتبادلة بينهما (١٣٩). وانتهى إلى تأبيد حرية الفكر والتعبير المطلقة (١٤٠).

وأما ثانى هذين التجليين فيتمثل في رفض غالى شكرى القول بحرية جميع الطبقات ومختلف الأفراد في المجتمع ، ورفضه الدعوة إلى حرية مطلقة تعلو فوق كل الطبقات (١٤٠). ولقد قرن هذا الإصرار على المفهوم الطبقى الحرية الاجتماعية بطبيعة المرحلة التاريخية للأمة العربية، في الستينيات، من ناحية، ويتصوره أن تحقيق المرحلة الترخية المنتقدم هي الأسياس الذي يفضي تحققه إلى تحقق الحرية الاجتماعية في مرحيلة تالية، من ناحية ثانية. ولقد تبدى ذلك في تقريره أنه يقف الإجستماعية في مرحيلة تالية، من ناحية ثانية. ولقد تبدى ذلك في تقريره أنه يقف الجماهيسر الشيعية المستحوة حتى نحمي مجتمعنا الديمقراطي ككل من اغتيال الجماهيسر الشيعية المستحوفة حتى نحمي مجتمعنا الديمقراطي ككل من اغتيال أصداب الامينيازات الطبقية القدامي لكافة مكتمباتنا الوطنية. ولا يفوتني التأكيد على أن المفهيوم الطبقية القدامي للحرية هو في جوهره مفهوم مرحلي، أي أنه تكنيك سياسسي يقصد به الانتقال بالمجتمع من مرحلة متخلفة حضارياً إلى مرحلة متقدمة حضارياً في خياب الحرية، إذ لا يعود باقياً سوى ترسيخ التقاليد الديمقراطية في مجتمعاً (١٤٠١).

وليس جمسع غالى شكرى بين هذين المفهومين المتنافضين للحرية؛ حيث أحدهسا مفهوم ليبرالى واضح عن حرية الرأى، وثانيهما مفهوم قائم على الإفادة من التصدور الماركسى حول الحرية الاجتماعية وطبيعتها في مرحلة انتقال المجسم نحدو الاشتراكية – ليس هذا موى عائق من العوائق التي كانت تعوق خطاب هؤلاء النقاد عن أن ينتج أيديولوجيا تدرك الواقع المصرى بعمق. ويبدو أن ضدرورات النشد والارتزاق هي التي دفعت غالى شكرى إلى الجمع بين هذين المفهومين المتنافضين الحرية (187).

وأما اجتهادات العالم حول الحرية السياسية في هذه المرحلة فإنها كانت تحور حجول محورين: تقسير مفهوم الحرية الذي طرحه الميثاق، وتقديم المفهوم المماركسي للحرية لتبرير بعض مسالك السلطة. وبين هذين المحورين أخذت تتبدى تناقضات مختلفة تشوب مسلك العالم هذا.

فه في المحور الأول كان العالم ينطلق من التأكيد على المضمون الاجتماعي المحربة، وغيم ما شاب خطابه من تعميمات أو أوصاف قائمة على المبالغة (١٤١٠). وإذا كان هذا المنطلق قد جعل العالم يرفض التطبيقات الليبرالية للحرية السياسية مسواء في مصسر أو في أوروباً (120) فإنه قد رفض أيضا بعض دعوات الحرية الليب الية في مصير آنيذتك (١٤١). ولكنه بدلاً من أن يستخدم المفهوم الماركسي المحرية - والمدي كان يستند إليه دائما - في كثيف تناقضات تجربة التحول نحو الإشتر اكية في مصر، إذ به يتجاهل تماما تتاقضات التجربة المصرية، وكأن كل ما كان بشغله هو اظهار سابيات التطبيق الليبرالي للحرية السياسية من ناحية، و "الإيهام" ببيرء المتجربة المصرية من التناقضات، من ناحية ثانية؛ [فإذا كانت الحبرية في المجلم الرأسمالي تتخذ شكل تعدد الأحزاب، والجمعيات التأسيسية، والمعارضية البرلمانية، والصحافة الفردية. الخ فإن ذلك ينبع بغير شك من تعدد الطبقات الاجتماعية، ويعبر عن صراع الملطة فيما بينهما، وعلى ذلك فإن هذا الشكل قد لا يصلح تعبيراً عن الحرية في مجتمع اشتراكي ذابت فيه الطبقات إلى شعب عامل موجد الإرادة والمصلحة، أو في طريقه إلى هذا، بل قد تكون الدعوة إلى تعدد الأحراب ونتظيم المعارضة، إلخ .. دعوة في الحقيقة إلى إعادة إحياء الطبقات المصفاة وتمليحها تعليحا تتظيميا وسياسيا تمهيدا الإحيانها اقتصاديا كذلك، و هكذا تصبح هذه الدعوة، دعوة إلى الثورة المضادة، دعوة متناقضة للحرية وإن تزيت بزي الحرية (١٤٧).

وبينما تندل شدواهد الواقد والتاريخ على أنه في مرحلة التحول نحو الاشتراكية السم تندوقف القدوى المضادة اذلك التحول عن العمل بوسائل متعددة الإعاقدة ووقف نموه (١٤٠٨) فإن العالم قد أراد – أو قد أُجْبِرَ على – أن يتجاهل هذا ليؤكد أن المجدتم المصدري قد ذابت أبه الطبقات أو أنه في طريقه لتخفيف تناقضاتها، ولمسل مواراة المعالم لتناقضات التجربة المصرية هي التي قادته إلى تقريد أن طريق الحرية في بلادنا إلانما هو طريق التحالف الثوري تقوى الشعب

العامل والتنظيم الشورى القائد، إنه طريق البرلمان الشعبي والمجالس الشعبية، طريق البرلمان الشعبية والمجالس الشعبية، طريق القيادة الجماعية والرقابة الشعبية المسابق أواكن العالم - في هذا - لم يكن يقدم صوى تكرار لما قرره الميثاق (٥٠٠)، ومن الواضح أن افتقاد العالم - أو إجباره على فقدان - القدرة على نقد تجربة التحول نصو الاشتراكية - في حينها - كان عاملاً من العولمل المؤثرة في إجهاض هذه التجربة من داخلها، وليس العالم - في مواقفه هذا - سوى نموذج لكثير من مفكرى هذه المرحلة وكتابها،

وأما في المحور الثاني فقد قام العالم بطرح مفصل المفهوم الماركسي حول الحسرية السياسية حيث لكد - بقوة - على الطبيعة الطبقية للديمقر اطية إذ إن إكل ديمقر اطية هي ديمقر اطية مشروطة بشروط تاريخية وطبقية معينة. كل ديمقر اطية هي ديمقر راطية طبقة مسن الطبقة، وكل ديمقر اطية هي بالضرورة ذات طابع مزدوج، أنها ديمقر اطية لهذه الطبقة أو تلك الطبقات وهي في الوقت نفسه دكتاتورية ضد طبقة أو طبقات لخرى معينة إناها واليس هذا المفهوم الدني قدمه العساله في السنص المابق أو في غيره من النصوص (١٠٥١) منوي عرض لما قدمه لينين حول طبيعة الديمقر اطية (١٥٠١).

وإذا كان العالم قد استعرض تجارب أوروبية مختلفة من الاتحاد السوفيتى وإيطالبا ويوغوسلاقيا لتطبيق ذلك المفهوم على المنهوم المنهوم على المنهوم ال

ومن الملاحظ في هذا الصند أمران هما: تطلب العالم لمضمون الديمتر اطبة على أشكالها المواسية المختسلةة إنصا كان يتجاوب - بوضوح - مع تقديمه المضسمون وتقضيله له على الشكل في الأنب والممرح، ثم عدم إدراك العالم تأثير افستقاد الديمقر اطبة على مرحلة التحول نحو الإشتراكية، ورغم أن العالم قد أدرك أحياسا أن المسلطة كانت تقتقد التتظيم المياسي الثوري اللازم لحماية الإجراءات الاشستراكية، فسارعت - فيمسا برى - إلى [الاستعانة بالقوى الشعبية، وبالعمال

و الفلاحيسن بطريقة مباشرة إلا (^{(۱۵}) – رغم هذا فقد ظل ذلك الإدراك من قبيل التسليم بالأمر الواقع دون القدرة على رؤية دلالاته العميقة.

إن العالم – رغم جهده الواضح في تقديم التصورات الماركمية حول الحرية العالم – رغم جهده الواضح في تقديم التصورات الماركمية حول الحرية العالمية في يقوم بما يناقض تصوراته تلك، فقد كان يوارى التناقضات الاجتماعية المختلفة في مرحلة التحول هذه، كما كان يفسر تحقق الديمقراطية تفسيراً ماركسياً بينما خلاء تماملاً، تحسلوله لإجراءات المعلطة من أية إشارة إلى الأصول الاجتماعية والطبقية المسلطة وتأثيرها على تلك الإجراءات بعبارة أخرى: لم ينتقد العالم واقع الممارسة السياسية والاجتماعية السائدة في مصبر في مرحلة التحول هذه من منظور ماركسي. و لكن هل كان يستطيع القيام بذلك الإحراءات

ولقد تسركت "الانسستراكية" و "الحسرية" بوصفهما عنصرين من عناصر أيديولوجيا هؤلاء النقاد تأثيرات مختلفة على النقد المسرحي الذي قدموه، وتكشف عن هذا مظاهر مختلفة، أهمها:

- تجاوب الصيغ النقدية المختلفة التي طرحها نقاد هذا الاتجاه - بداية من النصف السئاني من الخمسينيات وحتى نهاية ١٩٦٧ - مع توجهات السلطة نحو تحقيق الاشتراكية. وينجلي هذا التجاوب عن مظهر دال يتمثل في أن تبنى السلطة الصريح للاشتراكية - منذ بداية الستينيات - بوصفها صيغة فكرية قادرة على حل مشكلات المجتمع المصري، قد أتاح لهؤ لاء النقاد فرصة الاستناد "الصريح" و"التام" إلى "الاسستراكية" و "الواقعيسة الاشتراكية" بوصفهما صيغتين فادرتين على تأطير المهمة الاجتماعية المعسرح، وبذلك برزت صيغة الواقعية الاشتراكية - بصغة خاصسة - أفقاً ذهنياً لدى نقاد التيار الماركسي الأولى، بينما كانت من قبل - لدى مسندور والعالم على مديل المثال - واحداً من مصادرهما النقدية المشتكلة لصيغهما المؤطرة لمهمام المعرح الاجتماعية (١٥٠٠).

- تركيــز نقاد هذا الاتجاه على اقتناص مضامين النصوص المسرحية كان يقــترن بــانطلاقهم مــن كون الاشتراكية هي الأفق الذهني المشترك لهم ولكتاب المسرح، ولذلك لم يجدد نساقد هذا الاتجاه صعوبة في الخلوص - في تدلوله لمسرحيات النصصف المثاني من الخمسينيات حتى ١٩٦٤ نقريباً - إلى أن تلك الاعمال تعكم مضموناً الجتماعياً نقدياً يكشف سلبيات مجتمع ما قبل ١٩٥٢، ويبشر بضرورة تحقق الاشتر لكية (١٩٥١)... ولما حين كانت السلطة قد قطعت شوطاً في طريق الاشتراكية فقد كان ذلك الناقد بعلن قبوله للأعمال المسرحية التي تصف ذلك التحول، ويحتفي بأعمال توفيق الحكيم - في الستينيات - التي رأى ذلك الناقد أنها دالة على إيمان الحكيم بالاشتراكية (١٠٠).

- سمعى ذلك الذاقد إلى أن يقدم أطروحات نقدية مختلفة تقوم على التجاوب مع أطروحات السلطة حول الاشتراكية، وهذا ما يتجلى في أكثر من مظهر؛ فحين مسدرت تشريعات يوليو الاشتراكية (١٩٦١)، سعى مندور إلى أن يحدد لكتاب المسرح والأدباء مهمستين اجتماعيستين مقترنتين بذلك التحول؛ إذ رأى أن هذا التحول سيجعل الأديب/ الكاتب المسرحي يلتزم من نتلقاء نفسه، مما يجعل الأديب/ الكاتب المسرحي يلتزم من نتلقاء نفسه، مما يجعل الأديب/ الكاتب القبر التي كانت سائدة في المجتمع المصرى من قبل، والدعوة إلى إرساء القبر الجديدة التي تتبناها السلطة. وهذا ما يشكل المهمة الأولى من مهام الأدباء وكتاب المسرح(١٦١).

وأما المهمة الثانية فتتمثل في قيام الأدباء وكتَّاب الممسرح بمتابعة الروابط الاجستماعية الجديدة ودراستها، وبذلك يتحول أولنك الأدباء والكتاب إلى حراس للثورة ومستقبلها(١٣٠).

وحين تشكك مندور - بعد سنتين من طرحه ذلك - فى قيام الأدب التصرى بمهامه الاجتماعية أبرز الدعوة إلى ضرورة قيام "علم الأخلاق" لدراسة التغير فى القيام الاجتماعية، والحالسة الأخلاقية والمعنوية العامة للشعب المصري، بهدف وضمع أسماس أخسلاقى يكفل نجاح الخطط الثورية فى تطوير الحياة المصرية وتنميتها(١٢١).

ولــم يكــن صـــدور الميثاق الوطني إلا حلاً لمشكلة الالتزام في الفن، من مــنظور بعــض هؤلاء النقاد، فكان أن دعوا الكاتب المصرى إلى أن يصدر في إيداعاته المختلفة عن أطروحات الميثاق^(١١٤). وأما المعضلة الأساسية التى ولجهت ذلك الناقد فقد كانت فى محاولته تفسير التعارض بين توجهات السلطة وممارستها؛ من ناحية، ونقد بعض المسرحيات مثل "الفر افيــر" و "الفــتى مهران" على سبيل المثال - لتلك التوجهات، من ناحية ثانية، فكــان أن مســعى ذلك الناقد إلى تفسير تلك النصوص تفسيراً يدراً ذلك التعارض. وهذا ما ينبغى أن يكون موضوع درس مستقل.

(V)

اتخصيت القومية في أيديولوجيا هر لاء النقلا صورتين مختلفين: أو لاهما هي القومية المربية العربية، واقد تأخر ظهور القومية العربية المورية، ولقد تأخر ظهور القومية العربية في تسلك الأيديولوجيسا إذ لم تبد — فيما بين أيدينا من نصوص — إلا قرب النصف الأول مسن الخمسينيات، ربمسا لأن الاهتمام بمفهوم القومية العربية قد تأخر في مصسر ولسم يأخذ في التشكل إلا نتيجة عوامل مختلفة بعد العرب العالمية الثانية، ومن أهمها — بلا ربب — حرب فلسطين ١٩٤٨ (١٥٠٥). وقد اشتد هذا الاهتمام — إلى حد ما — نتيجة ثورة يوليو ١٩٥٧؛ إذ إن عبد الناصر قد أكد في تخلسفة الثورة أن الدائسرة العسرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة أن يكون أكثر العوامل التي الناصسرية تحويل حلم القومية العربية في خطاب هؤلاء النقاد، ولقد اتخذ الاهتمام بالقومية العربية في خطاب هؤلاء النقاد، ولقد اتخذ الاهتمام والعصل على الكثيف عن مقوماتها، والسعى إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية، والعصل على الكثيف عن مقوماتها، والسعى إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية، السعى على محاولة تحقيق الوحدة السعى على محاولة تحقيق الوحدة السعى على محاولة تحقيق الوحدة العربية.

ولمل أنسمل تعريف القومية قد قدمه شكرى عيد في سياق رفضه ارأى "برنادر لويس" الذي كان يرى أن المعنى القومي اكلمة عربي قد ظهر في العصر الحديث مـتاثراً بعفاهم العضارة الغربية، فعقب شكرى عياد بالقول إن [الأقرب إلى الصـواب أن يقال إن مفهرم "القومية" بوصفه مفهوماً للوحدات البشرية أكثر تعقيداً من أى مفهوم سابق، إذ تدخل في تكوينه عناصر الجنس والدين واللغة والبيئة الجغر الهنه كل عنصر من والبيئة الجغر الهنة كل عنصر من هذه العناصر على عنصر من هذه العناصر على المترق والغرب على السواء، وهو المفهوم الذي تكتبل بتحقيقه وحدة الحضارة أكثر من أى مفهوم سابق للجماعة البشرية كالقبيلة أو المملكة أو الإمبر اطورية (١٧١).

وإذا كان شكرى عياد قد أكد أن القومية أساس من أسس تحقيق وحدة الحضارة فإنسه قد أخذ يدلل على أن الجماعة العربية كانت تتحرك – منذ بداية العصار الحديث - حركة دالة على توتر وعيها بالقومية، دون أن ينفى هذا وجود صراعات داخلها (۱۲۸).

ولقد أنت محاولة بعض هؤلاء النقاد تحديد القومية العربية إلى سعيهم إلى الكشف عن بعض عناصرها؛ فبين مندور أن الأنب الشعبى العربي هو أساس من أسس القومية العربية، وأن دراسته في مختلف البلدان العربية سنسفر عن عدم وجدود فروق جوهرية بين أقاليم الوطن العربي، مما يؤكد دوره في تحقيق الوحدة العربية (١٦١).

ولسم يبعد البحث عن إصفات العرب الحضارية (١٠٠) الذي قام به الشوباشي عن الارتسباط بستحديد بعض عناصر القومية العربية، من ناحية، والكشف عن الإسسهام العسربي في الحضارة الأوربية، من ناحية ثانية، وإذا كان الشوباشي قد انستهي إلى أن أهم ما يميز حياة العرب – في العصور الوسطى – هو سيادة قيمة حسرية الفكسر، ثم كشف عن تأثير هذه القيمة في الحضارة الأوربية (١٠٠١) – فإن مسعاه هذا لم ينفصل عن تأكيده أهمية حرية الفكر عن ناحية، وتحقيق الازدهار، ومن ثم الحضارة، من ناحية ثانية (١٠٠١).

ولعــل الــنقاش أن يكــون من أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بتناول القومية العربية وعلاقتها بالاشتراكية، ودورهما معاً في تحقيق الوحدة العربية(۱۳۲). ورغم أن النقاش لم يقم - فيما لدينا من نصوص – بتحديد عناصر القومية العربية فإنه قد سعى – منذ فترة مبكرة في منوات الخصيينيات إلى أن يكشف فعالية فكرة القومية العربية في مصر ودورها في إنتملكيا المجتمع بأوضاعه وعقائده(۱۲۲) ولذلك جعل من أهداف كتله تمى أزمة الثقافة المصرية ١٩٥٨ إأن يشرح الظروف التي ظهرت فيها فكرة القومية العربية والظروف التي جعلت منها عنصراً حياً سوف عليه دور الكبير في المستقبل عن طريق علمي واضح الاحكال. ومن اللاقت أن المنتقبل في ذلك الكتاب – بالمتحدد – قد تناول مسائل مختلفة متعلقة بالثقافة المسرية وبجوانب الإصلاح التعليمي في مصر دون أن يقدم ما يرتبط – مباشرة الموبية سوى ما ورد في مقدة كتابه (١٧٠).

ولقد ارتبطت القومية العربية في أيديولوجيا هؤلاء النقاد بالسعي لتحقيق السنتدم -- أو الخساس بتعبير النقاش -- أو عدَّ النقاش القومية العربية والاشتراكية جسناجي السنورة العسربية، السانين نتطلق بهما التحقيق أهدافها في تغيير الواقع الاجسماعي والفكري القباب حضارتنا بوجهيها المادي والمعنوي ((۱۷۷). بينما جمل المسالم مسن الارتباط بين الانتقال إلى تحقيق الاشتراكية في مصر وحركة التوحيد القسومي العربي سمة من السمات المميزة لتجربة الاشتراكية في مصر (۱۷۷). ولي كان قد جمل من تحقيق الاشتراكية المدخل الحيوي للوحدة العربية إذ إن إلبناء الاشتراكية والمدربية لا تستحقق بالعواطف القومية وحدها وإنما بالتحزر الوطني والتحرر الاجتماعي وهكذا تصبح الاشتراكية عندنا معني من معاني الوحدة العربية الشاملة (۱۷۹).

وليس هذا الربط بين القومية العربية، من ناحية، والاشتراكية من ناحية ثانية، والوحدة العربية – بوصفها نتاجاً للقومية العربية والاشتراكية – بن ناحية ثالثة، - ليس هذا سوى تجاوب مع ما كانت تنادى به السلطة من دعوة إلى الوحدة العربية مع التأكيد على أسبقية تحقيق الاشتراكية (١٨٠١).

ولكن التوجه نحو القومية العربية لدى منتجى هذه الأيديولوجيا كان يقابل بتوجّه آخر نحو القومية المصرية أو الوطنية المصرية (۱۸۱۱)، وهذا ما برز بوضوح لدى لويس عوض بصفة خاصة. ويستند هذا التوجه لدى لويس عوض إلى أن القومية بوصفها مفهوماً دالاً على مجموعة من الملامح التي تميز جماعة بشرية ما عن غيرها من الجماعات (۱۸۲۱) لا تتناقض مع التوجه نحو الإنسانية بعمومها (۱۸۲۱). وإذا كان لويس عوض لم يقدم - فيما بين أيدينا من كتاباته - ما يشير إلى رفضه القومية المسربية أو تقبله لها - فإنه قد برر أعقال السلطة له فى يناير رفضه المسربية أو تقبله لها - فإنه قد برر أعقال السلطة له فى يناير الموم المنتبئة بنائد المسربية المسربية فى النصف الأول من الستينيات، حيث عمل على دراسة كيفية تشكل هذه القومية المصربية منذ المصربين المملوكي والعشماني (١٨٥). بل إنه فى تحليله لكتابات الطهطاوى قد كرر أكثر من مرة أن ولحدة من أهمم إنجازات الطهطاوى الفكرية تتمثل فى تقديمه إفكرة القومية المصربية (١٨٥).

ولعل ما قلم به لويس عوض من محاولة تأصيل فكرة القومية المصرية كان رداً على بروز فكرة القومية العربية في خطاب السلطة الناصرية وتوجهاتها المدياسية. على أن من المهم الإشارة إلى تغير موقف لويس عوض من القومية العربية في السبعينيات حيث أصبح – من ناحية – متقبلاً لفكرة إمكانية إيجاد هوية التفاهية أو وحدة تقافية عربية نستيجة الروابط المشتركة التي تجمع الشعوب العربية (١٨٧)، كما أن "المصرية" عنده لم تعد انحساراً داخل الإطار الفرعوني فقط، بل اتسعت لتشمل مختلف الروافد الأجنبية: الحضارية والثقافية التي رفعت الثقافة المصرية (١٨٨)، من ناحية ثانية. بينما أخذ – من ناحية ثالثة – ينقبل فكرة القومية العربية رافضاً أن يعدها هي وبعض عناصرها كالحضارة أو الثقافة وهماً من الإهام. (١٨٨).

ومن الواضح أن بروز الاهتمام بالقومية العربية في أيديولوجيا هؤلاء النقاد نصا كان يتجاوب مع ما كثف عنه تحليل خطابهم النقدى من ميل كثير منهم إلى تفضيل الفصحى أو اللغة الوسطى التي تستند إلى الفصحى أساساً، إذ إن مثل هذا النفضيل إنما كان يرتبط بدور الفصحى في تدعيم القومية العربية، مما يفضى -- بدوره - إلى التهيئة لقيام وحدة عربية.

وبالمسئل فسئمة تجاوب واضح بين اهتمام لويس عوض بالقومية المصرية، ودعوته المبكرة إلى استخدام العامية في الإبداع الأدبى، ودفاعه عن القدار العامية على أن تكون لغة جمالية تفي بالحلجة إلى صياغة أنواع أدبية جديدة.

ولمل من قبيل التكرار الإشارة إلى أن بروز الاهتمام بممالة التأصيل في مرحلة السنينيات - بصفة خاصة - بعد نتيجة مباشرة من نتاتج الاهتمام بالقومية العربية.

(A)

اليس من الغريب أن يكون التعليم عنصراً من عناصر أيديولوجيا هؤلاء السنقاد؛ فقمة أدوار مختلفة يقوم بها تؤكد أهميته في ذلك الأيديولوجيا اذ هو وسيلة من وسائل نقل القيم الأساسية في هذه الأبديولوجيا كالعدالة الاحتماعية والحرية، وهو - أيضاً - وسيلة أساسية - إن لم يكن هو الوسيلة الأساسية دائماً - في تغيير المجتمع، كمنا يلتقي التعليم مع ثلك الأيديولوجيا في هدف أساسي وهو تغيير المجنَّمع وإصلاح جوانب السلب فيه، لهذه الأسباب اهتم عند من نقاد هذا الاتجاه بالتعليم، وتواتر هذا الاهتمام في أجيال نقاد هذا الاتجاه المتعددة؛ بداية من سلامة مومسى الذي جعل من التعليم وسيلة من وسائل نشر الاشتراكية، وتحقيق الانتقال اليهب بطريقة سلمية (١٩٠)، ومرورًا بمندور الذي تناول بعض جوانب التعليم من منظور يؤكد أهمية الاتصال الدائم بالثقافة الغربية اتصالاً يسهم في تحقيق تقدم المجلم، وقلد عدد مندور وسائل هذا الاتصال في إرسال البعثات التعليمية إلى أوربا، واستقدام الأساتذة الأجانب إلى الجامعات المصرية، ثم الترجمة التي تصل المجتمع المصرى بمنجزات الثقافة الأوروبية الحديثة والمعاصرة وصلاً دائماً (١٩١١). كما تبدت النظرة إلى أهمية إصلاح التعليم لدى النقاش في كشفه المبكر عن سلبيات التعليم الأزهري ودعوته إلى إصالحه (١٩٢). غير أن الإسهامة الكبرى لنقاد هــذا الاتجــاه حــول التعليم قد قدمها لويس عوض وحده في دراسته المطولة عن "الجامعة والمجتمع الجديد (١٩٢٦) والتي تتمثل أهميتها في جوانب مختلفة منها؛ تقديمه مسياغة كامسلة لكيفية تغيير التعليم بما يحقق أهداف السلطة في إصلاح المجتمع، وارتكاز هذه الصياغة إلى وعى نقدى عميق بطبيعة النطيم ووظائفه الاجتماعية المختلفة، وطرح لويس عوض لكثير من الإجراءات الواجب اتخاذها الصلاح التعليم الجامعي.

ولعــل الأهسِـة الكــبرى لهذه الدراسة أن تتمثّل في كونها محاولة متكاملة طــرحها نــاقد مفكـر لإصــلاح التمــليم في مرحلة تحول المجتمع نحو تحقيق الاشتراكية، ولطها أن تكون استجابة مباشرة لمطلب السلطة (۱۹۲۹).

ولعل هذه الأمبلب السابقة كلها هي التي جعلت من محاولة لويس عوض طرح تمسور مستكامل حسول إمسلاح التعليم الجامعي محاولة لتقديم صداغة أينيولوجية تتغيا تأطير مسألة تغيير التعليم الجامعي لتحقيق متطلبات السلطة في الستغيير الاجتماعي. وهذا ما يفسر ما يتبدى في دراسة أويس عوض من حرص شديد على تجلية أينيولوجيا إصلاح التعليم الجامعي، سواء تبدى ذلك في نقده المنطلم التعليمي المصرى السائد قبل ١٩٥٧، أو في طرحه البنيل المتمثل في نظام تعليمي جديد يحول شعارات السلطة في الاشتراكية إلى مسالك عملية وإجراءات تنفيذية.

وترتكر محاولة أتلجة التعليم ادى لويس عوض على تحديده الدقيق الطبيعة العلاقة بين سيادة طبقة ما على المجتمع وقدرتها على تشكيل النظام التعليمي طبقاً لغاياتها المضمرة. وهذا ما يتجلى في نقده النظام التعليمي السائد قبل بوليو 1907 حيث كشه سه بوضه وحصيات أن ذلك النظام قد كان يحقق صالح الطبقات المسيطرة – من ناحية، ومصالح المستعمر الإنجليزي، من ناحية ثانية، وقد أثمر تسرابط هذي العاملين – فيما يرى لويس عوض – إلى تحويل النطيم إلى وسيلة المتخريج مجموعات من المتعلمين الكانبين أو الموظفين الذين تتركز مهمتهم في تسيير العمل في الأجهزة الحكومية أولكنهم غير صالحين كمواطنين يفكرون تفكيراً مستقلاً ويحاولون المشاركة في بناء الوطن من زاوية الحياة العامة الماء العراد.

وقد حـلل لويس عوض - بعمق شديد - تجليات هذه السياسة في تشجيع المستممر لمدرسة المعلمين العلياء ومحاربته للجامعة (١٩١١).

لن مسن أبرز ما كشفت عنه دراسة أويس عوض للنظام التعليمي المصري قبل ١٩٥٢ ليس نقط تأثير السياسة التعليمية في محاربة انتشار الثقافة، ولكن أيضاً تسبيانه تستأثير السياسسة التعسليمية القائمة على تحجيم التعليم في تثبيت الأرضاع الاجستماعية الطبقية بما يقضى على إمكانات الحراك الاجتماعي القوى، ويهدر من ثم - إمكانية تغيير المجتمع تغييراً بحقق صالح الطبقات الصغيرة والفقيرة، وقد تجلى الأمر الأول فيما بينه أويس عوض من أن الرجعية - وهذا هو اللفظ الذي يستخدمه - قد عدت إلى إمناهضة فكرة الجامعة بالتقتير في اعتماداتها وتبنى ليستخدمه - قد عدت إلى إمناهضة فكرة الجامعة بالتقتير في اعتماداتها وتبنى الرسيدية وكان شماليم العالى والمتوسط تقوم على تقتيت العلوم وتجزئة المعرفة الإنسانية وكان شمارها في ذلك الوقت أن البلاد بحاجة إلى معملين أو فليين لاتكستي بالعم وكان تحوله إلى تقافة، فالثقافة هي ترابط المعرفة الإنسانية وترابط المعسرفة يسؤدي إلى تكاملها والخسروج من مجرد درية جزئية تكتسب بالتلقين والمسران، ويمكن أن تقوم بها الآلات الراقية وبدرب عليها المجتمع القرودي إلى فلسلة كان تقوم بها الآلات الراقية وبدرب عليها المجتمع القرودي إلى المساعة، وبهذا تتحول المعرفة إلى طاقة ثورة كبرى تطور المجتمعات وتحل الجديد محل القديم فتعمل على تصفية الاستعمار وتنهى عصر الاستقرار الإقطاعي والمسائية المستغلة المسائية المستغلة المستغل

وأما الأمر الثانى فقد بيته لويس عوض - بوضوح أبضاً - فى كشفه عن أن أنظرية السرجعية فى تحديد التعليم العام أو إهماله فى العهد البائد كانت قائمة ليس فقط على الخوف من انتشار الوعى بين الطبقات الشعبية وما يترتب عليه من تسلمل اجتماعى ومطالبة بمستوى معيشة أعلى وفى هجرة البد العاملة من الريف إلى المدينة، وإنما قامت أيضاً على تخوف من عدم تمشى حجم العمالة مع حجم التصابح، وصا يترتب على البطالة أو العمالة الناقصة أو العمالة المسبئة من هـرات اجــتماعية إذا استيقظت الطبقات الشعبية من نومها العميق وخرجت عن استسلامها المطلق (1918).

ولقد دعم لويس عوض تحليله هذا بالكشف عن مصلحة "الطبقة الرأسمالية" في الاهــتمام بنشــر التعــليم الأولى والابــندائي فقط بين العليقات الشعبية المدنية والريغية(١٩٩١).

ومن الواضح أن نقد اويس عوض النظام التعليمي المصرى قبل ١٩٥٧ قد استطاع - بالجزئيات المختلفة التي قدمها - أن يكشف - دائماً - عن كيفية تحقيق الطبقات المسيطرة مصالحها الطبقية بتوجيهها النظلم التطيمي، كما كشف عن أن التعاليم قد أُسُدُخُدم دائماً وسيلة لضبط النظلم الاجتماعي القائم، والحفاظ على استقراره والحيلولة دون حدوث تغييرات فيه .

ولم يكبن نقد لويس عوض النظام التعليمي - ولا ميما الجامعي - قبل 1907 إلا مدخله الضحوري إلى طحرح تصوراته حول كيفية إصلاح التعليم الجسامعي، وتسعت تصحوراته إلى السامين اثنين هما: حرية الإنسان في علاقة الجسامعي، وتسعت تعمل التعلق بين الحرية الغرية والحرية الإجتماعية، ثم تأكيد وحدة الإنسان وحدة تقوم على تكامل الفكرة والمادة. وليس هذان الأساسان سوى أساسيين متجليين - بكثرة - في خطلب لويس عوض الأيديولوجي والنقدي؛ منذ أن طحرحهما - على استحياء - عام ١٩٥٤ في دعوته إلى "إنسانية الأدب"، ثم عوض هذين الأساسيين، ورتب جوانب إصلاح التعليم الجامعي على ضوتهما، وقد بوض هذين الأساسيين، ورتب جوانب إصلاح التعليم الجامعي على ضوتهما، وقد بدأ بتقرير حرية الإنسان في علاقته بالمجتمع، وقدم الحرية الإنسانية - من حيث كحون الإنسان عضوة في مجانع، مع محاولته رفع المتاقض بين تلك الحرية وتوجهات المجتمع عن طريق طرح القول بوجوب قيام المجتمع - عند مباشرته وتوجهات المجتمع عن طريق طرح القول بوجوب قيام المجتمع - عند مباشرته وتوجهات المجتمع عن طريق طرح والعمل على تحقيقها، ورتب على نلك دعوته إلى أن يقوم "كل مجتمع سليم" باكتشاف قدرات أبنائه واستعداداتهم وملكاتهم، ثم تغييرها إلى أن يقوم "كل مجتمع سليم" باكتشاف قدرات أبنائه واستعداداتهم وملكاتهم، ثم تغييرها إلى أن يقوم "كل مجتمع سليم" باكتشاف قدرات أبنائه واستعداداتهم وملكاتهم، ثم تغييرها إلى أن يقوم المين المنورة الإنسان وقير الإغراد وخير الإغراد وخير الجماعة (١٠٠٠).

وقد قدرن لويس عوض بهذا الأساس رفضه لكل دعوة تهدف إلى تحديد التمسليم في أية مرحلة من مرلحله، وفي أي نوع من أنواعه، وفي أي فرع من فسروعه، باعتسبار أن مسئل هذه المحاولة تعد – فيما يرى – من مخلفات العقلية الطبقية الماضية، ولقد بين لويس عوض – بوضوح – أن التغيير الاجتماعي وحده هسو الذي سبؤدي إلى إحداث التوافق بين لحتياجات المجتمع المختلفة وبين رغبات الأفسراد في أن يتعلموا ما يشاعون من تخصصات، دون أن تتنخل الدولة سوى بسنوفير الإمكانيسات المختسلفة التي تجعل التعليم يؤدى وظيفته الحقيقية في إعداد المواطنين (٢٠١).

وأسا الأساس الثانى فقد حدده لويس عوض فى أن الاشتراكية الديمقراطية إتقسوم أولاً و آخراً على تحقيق وحدة الإنسان والإنسانية، وعلى لِتكار هذا الصدع بيسن الفكر والمادة فى الوجود الإنسانى، وعلى العمل لإزالة كل أثر من آثار هذا الصدع بين الفكر والمادة (٢٠٠١).

ولقد رئيب لويس عوض على ذلك الأساس نتاتج مختلفة؛ منها تقرير ألن التعليم بجميعة منها تقرير ألن التعليم بجميع مسرلطه وأنواعه وفروعه وحدة لا تتجز آآ(۲۰۰)، مما يعنى لديه ضرورة تحقيق الاهتمام المتوازن بكل مراحل التعليم ومستويلته المختلفة، وكذا الاهمة منام نفسه بكل من العلوم النظرية والعلوم التكنولوجية (۵۰۷). وقد كرر لويس عروض الستأكيد على أهمية العلوم النظرية – بصفة خاصمة -(۲۰۰) لأنه لاحظ أن الميثاق لم يعطها ما تستحق من أهمية (۲۰۷).

كما رتب لويس عوض على ذلك الأسلس أيضاً دعوة إلى ألا يتمارض التخطيط التعليم مع التخطيط المجتمع ككل، من ناحية، ثم هما معاً عن الحفاظ على وحدة الإنسان من ناحية ثانية (٢٠٠٠)... ثم ربط لويس عوض ذلك الأساس بمقولة أصرى مترددة في خطابه الأيديولوجي والتقدى – وكذا في خطابات كثير من نقاد هذا الاتجاه – عن نفى المتعارض بين الإنسانية والقومية ففي [الاشتراكية الديمقراطية أن التربية القومية والتربية الإنسانية وجهين لجوهر واحد هو الإنسان، وفيها أن الثقافة القومية والثقافة الإنسانية وجهان لمدلول واحد هو تاريخ الإنسان، هما وحدة لا تتجرأ ولا تتفصل لأن "الأتا" لا يمكن فصلها عن "الغير" فلا خير في مجتمع متضخم الذات لا يعيد إلا ذاته الهرمة.

ولقدد رتب لويس عوض على الأساسيين للذين طرحهما نقده لواقع التعليم الجسامعي في مصدر، شم قدم اقتراحات كثيرة بإجراءات متعددة لتحويل رؤياها لنخيير التعلم الجسامعي إلى واقع ملموس، وهي إجراءات شملت كافة العناصر المسهمة في العملية التطبعية (٢٠٠).

أ - اعستماد لويس عدوض - فى دراسته مشكلات الجامعات المصرية - على المقارنسة أساساً مع الجامعات الأوروبية والأمريكية المختلفة. دون أن يتجاهل تصسيف هدذه الجامعات - الأوربية والأمريكية - إلى درجات مختلفة، وقد اسستند - فى مقارنسته تلك - إلى بيانات وإحصاءات مما جعل مقارنته وسيلة دقيقسة لستحديد مشكلات التعليم الجامعى المصرى، ورسم صورة مفصلة لما ينبغى أن يكون (٢١١).

ومسئك المقارنة هذا يتجاوب - تماماً - مع ما كان يقوم به دائماً في نقده المسرحي مسن تقديم حديث مطول وإشارات مختلفة دائماً إلى عدد من الأعمال الفينة والفلسفية الأوروبية التي تشبه المسرحيات المصرية التي يتناولها(١٧٧).

ومـن الواضح أن ما كان يحكم توجهات لويس عوض في الحالين هو تقديم نمبوذج من النجاذج المثلى الذي ينبغي أن يمترشد بها الكاتب المصرى، أو صائغ السياسة التعليمية أيضاً. ومـن المهم ملاحظة أن تقديم لويس عوض للنماذج التعليمية الأوروبية والأمريكية التي أخذت بها السياسة التعليمية المصرية قد اقترن الحياسات المختلفة، وهي رؤية كثيراً ما غبت عن مقالاته في النقد المصرحي، أو على الأقل لم تكن بهذه الدرجة من القوة، فقد تطرق لويس عوض - أكثر من مرة - إلى أن النظام التعليمي في الجامعات المصدرية قد أخذت بعض عناصره من النظام الأمريكي، بينما أخذ بعضها الآخر مصدرية قد أخذت بعض عناصره من النظام الأمريكي، بينما أخذ بالنظام الأمريكي ومعه كافة حواجزه ومعه كافة حواجزه ومنماناته، وأما أن ناخذ بالنظام الإنجليزي ومعه كافة حواجزه وضماناته الكافية المستقبل العلم والتعليم في بلاننا الكافية المستقبل العلم والتعليم في بلاننا الكافية

ب -- ثمسة إقسرار واضعح من لدن لويس عوض أن نقل كثير من وسائل التعليم المصرى ومفاهيمه عن أوروبا وأمريكا ينبغى أن يقترن بمراعاة طبيعة التقاليد المصدرية في التعليم، وأسدا نقد لويس عوض من نقلوا لتصورات التعليمية الأوروبية وإجراءاتها إلى المجتمع المصرى إدون دراسة كافية للتكوين العقلى والنفسني للمجتمع المصرى ولا لتقاليذنا الطويلة في العلم والجهل، أو لبيئتا الخاصة التي تحدد العلاقة بين البيت والمدرسة بغيره مما نجده في المجتمعات الأخرى (11).

كما بين لوبس عوض - بوضوح شديد - أن [من مشاكل التعليم المصرى تعرضه لتبارات وقلمفات متعارضة أشد التعارض وتقاليد متناقضة أشد التناقض ركبت من الخارج على نقاليد قومية لها خصاتصها المميزة بعضها نافع كان ينبغي الاستفادة منه، وبعضها مبيئ كان ينبغي العمل على تصنفيته، كل ذلك دون أن تظهر فاسفة للتربية والتعليم خلاقة تصمير كل هذه النقائض في بونقة واحدة، فلسفة تقسوم عملي المنظرة القساملة التي تحافظ على روح الشعب دون أن تعزله عن الإسسانية الكمبرى وتستغل ما في عقليتنا ونفسيتنا من فضائل واستعدادات خاصة نشيز بها على غير نا من الأمم ((١٠٠٥).

ورغم أن لويس عوض لم يكشف عن تلك التقاليد المصرية الخاصة في التصابيم، والستى كان ينبغي - فيما يرى - أن تُراعَى عند نقل النماذج التعليمية الأوربية إلى المجتمع المصرى - فمن الملاقت أن لويس عوض - هنا - يستد إلى خصوصية مصرية "ضحفية" هي التي تحدد ما يمكن أن يؤخذ أو يُرفَعَنُ من الخاصةات" التعليم الأوربية المختلفة. ولكن هذه الدعوة تنتاقض - بوضوح - مع ما تبدى في نقده المسرحي من حرص على نفى إمكانية وجود مثل هذه "الخصوصية المصرية" من ناحية نجرى - على رد تأثيرات الأشكال الشحية الأدانية على المسرحية أو الاتجاهات المصرية الأوربية المختلفة، رغم أن مثل هذه التأثيرات يمكن أن تكون "معالم" ما المباحثين عن الخصوصية "المصرية" (٢١٦).

وليسم هذا التناقض بين دعوة لويس عوض إلى وجود خصوصية مصرية في مجال المسرح – سوى في مجال التعليم، ونفيه وجود مثل هذه الخصوصية في مجال المسرح – سوى ناتاج مباشر لولحد من أمرين؛ فإما أن يكون هذا التناقض نتاجاً لانفصال المفكر عبن لذائلة في خطاب لويس عوض؛ حيث يدرك المفكر فيه أن ثمة خصوصية ما للمجسمع المصرى أو لبعض جوانبه، بينما لا يرى الناقد سوى النماذج الأوروبية للمجسمة المصرى أو لبعض عليه أما ينتجه المصريون، وإما أن يكون هذا التناقض نتاجاً للستعارض بيس قساعات الناقد الحقيقية والقناعات التي فرض عليه أن يتزيًا بها؛ بمعسني أنه من المحتمل أن يكون أويس عوض قد كتب مقالات هذا الكتاب بتكليف مسن المسلطة، فكان عليه أن يعبر عما تريده الملطة التي كانت تتحدث في هذه المرحلة عن الأشتراكية العربية، أو عن الطريق العربي نحو الاشتراكية، مما جعل أويس عسوض النظم التعليمية الأوروبية دون مراعاة تلك التقاليد. بينما كان لويس عوض فسرض النظم التعليمية الأوروبية دون مراعاة تلك التقاليد. بينما كان لويس عوض فسرض نماذج مثلي دون أن ينشغل بالبحث عن خصوصية مصرية مصرية و اتخاذ تلك النظائر نماذج مثلي دون أن ينشغل بالبحث عن خصوصية مصرية مصرية ما

وأيـــا كان مصدر النتاقض فإنه كان عاملاً فعالاً في إعاقة تأسيس الخطاب النقدى والخطاب الأيديولوجي أيضاً، متفاعلاً في ذلك مع عوامل مختلفة .

وإذا كسان لويسم عوض قد بين بوضوح أن التعليم بمثل درجة أدنى من السقافة، فإن مندور قد أفترب منه في تأكيده على أن التعليم – بمراحله المختلفة – أسساس للثقافة(١١١)، وكما أسند لويس عوض إلى التعليم أهدافا اجتماعية واضحة، فابن مسندور قد أسند إلى الثقافة – بأجهزتها المختلفة من إذاعة وصحافة وسينما ومعسرح وكتب – أهدافا أخلاقية أحياناً (١٦٨)، أو اجتماعية تتمثل في إثربية الشعب تربية غير مياشرة تتم إما بالترويح عنه والتسرية عن همومه وتخليصه من بعض مك بوتاته النفسية، أو مساعنته على فهم بعض حقائق الحياة إذا نجعنا في حمله على دياته الخاصة وحياة مجتمعه الصغير في على أن يتأمل ما يراه وأن يعكمه على حياته الخاصة وحياة مجتمعه الصغير في الأمرة أو القرية أو الحدارة، أو على حياته مجتمعه الكبير أي شعبه ووطنه [١٠١٠].

واقد قرن مندور المسرح بالمؤسسات التطبيبة المختلفة من مدارس ومعاهد فأسل أن يقوم المسرح بوظائفها المختلفة من إتتقيف الشعب وتهذيب طبائعه ورفع مستواه الخلقي والاجتماعي (۲۰۰۰). ثم أضاف إليه مهام أخرى يبدو أن المسرح للدى مستدور -- يقستد حمقارنة بالأجهزة التعليمية المختلفة على القيام بها من إتطهير النفوس من بعض أفلتها عن طريق الوعى واللاوعى معاً، ثم تعبيب الحياة والعمل والنشاط إلى جميسع المواطنين وغرس الثقة بالنفس وبالغير في نفوس المواطنين المواطنين (۲۰۰۱).

ولقد كان مندور حريصاً على إيراز خصوصية دور المسرح في تغيير المتسرح في تغيير المسلقين وتوجيههم، وهي خصوصية تبرز لديه من مقارنة المسرح بغيره من الأجهزة الثقافية المختلفة مقارنة تكثيف بوضوح عما يراه مندور من أن المسرح إليعتبير بلا ريب جهازاً أقوى من السينما والإذاعة في تثقيف الجماهير وتهذيبها وتوجيهها، وذلك لأنه لا يضحى بالنص الأدبي في سبيل المنظر أو الحركة كما تغصل السينما، كما أنه لا يضحى بالحركة المرتبة والحياة النابضة المتحركة أمام الأبصار كما يغمل الراديو في التمثيلية الإذاعية، بل إن التليفزيون نفسه لن يغني عن مشاهدة الحياة النابضة على خشبة المسرح، كما أنه أن يعوض ما يحدث في دار المسرح من تجاوب بين المشاهدين والممثلين، وما يجرى في الصالة من روح جماعية ينصهر فيها الأفراد وتفك عقدهم، ويندمج ما في بعضهم من شذوذ أوتمرد على النهج الإنساني المادي السليم (١٣٠٣).

ورغم سعى مندور - كما يتبدى فى النص السابق - إلى تقديم الممدرح على غيره من الأجهزة التقافية الأخيرة فى القيام بوظائف اجتماعية تنفيا تغيير بعض غيبة التأطير لمهام تعليمية للمسرح، وهذا ما يتجاوب - بوضوو - مع ما تبدى - عند تحليل مفاهيم هؤلاء النقاد حول مهام الممسرح من غلبة القهم التعليمي لتلك المهام الاجتماعية. ولم يكن هذا الفهم التعليمي - سواء تجلى بطريقة مباشرة أو الكشف فى النبية العميقة الخطاب النقدى لدى هؤلاء النقاد - سوى دال واضح على أن منتجى هذا الخطاب قد جعلوا من المسرح وسيلة من وسائل توصيل أيديولوجيا السلطة - غالباً - وليس أيديولوجيا كتابه أو مبدعيه.

(4)

لوست الأبديولوجيا التي طرحها هؤلاء النقاد سوى أيديولوجيا إصلاحية تسببتهدف أساساً تغيير كثير من جوانب السلب في المجتمع المصرى، وتعديل بعسض جوانب القصور فيه، دون أن تهدف إلى التغيير الجذرى المجتمع ببنيتيه القوقية والتسنية، وإنما تركز على التغيير الجذرى المجتمع ببنيتيه المحبتمع والتمالية التوقية إلى الفارق بين المحبتمع الإديولوجيا الإديولوجيا أورية؛ إذ إن الفارق بين الأيديولوجيا الإديولوجيا الأورية الأورية وتمثل في أن الأيديولوجيا الثورية تحمل مسن تغيير البنية التحتية المجتمع شرطاً جذرياً لا ينفصل عن تغيير البنية التحتية هو الذي يؤدى إلى تغيير البنية الفوقية، مما الفوقية، بما لعل تغيير البنية المحتمة هو الذي يؤدى إلى تغيير البنية الفوقية، مما يسفر – في النهاية – عن تغيير حاسم في المجتمع (٢٢٠) بنقله إلى مرحلة مختلفة من مراحل تاريخه.

ويبدو أن ثمة عاملين مختلفين هما اللذان جعلا هذه الأيديولوجيا إيديولوجيا إصلاحية، وهما: التأثير السلبى الذى لعبته السلطة (١٩٥٧ – ١٩٦٧) على عملية صدياغة أيديولوجيسا هؤلاء النقاد، ثم وحدة الأصول الطبقية لشرائح السلطة ونقاد هذا الاتحاه.

ولقدد تديدى تأثير المنطقة السلبى على عملية صياغة هذه الأيديولوجيا منذ السلحظات التأثير يتعاظم منذ مارس السلحظات التأثير يتعاظم منذ مارس 1902 وحتى ١٩٥٧ وحكن يزداد تعاظمه فى فترات مختلفة من هذه السنوات تبعاً لطبيعة العقدبات التى تواجهها السلطة أو نبعاً للتغير فى طراققها فى إدارة الحياة المصرية بكلفة جوانبها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.

وإذا كسان من الواضح أن أيديولوجيا هؤلاء النقاد قد تشكلت عبر مرحلتين مختلفين (١٩٥٧ - ١٩٥٧) و (١٩٥٧ أو ١٩٥٧ - ١٩٦٧) فإن غلبة الإصلاحية عسلى المرحسلة الأولى ترجع إلى أسباب تختلف عن أسباب غلبتها على المرحلة الأالى تبدى لدى ممثليها من نقاد هذا الاتجاه - سلامة موسى ومسندور - توجه كامل نحو إصلاح النظام الاجتماعي والسياسي في إطار النظام

اللهـ برالى القــاتم، ولقد غلب عليهما الاعتداد بدور النطيم ونشر الثقافة في تحقيق إصلاح اقتصادي اجتماعي مظهره الاشتراكية، ادى سلامة موسى.

ولعل هذا ما وضح الديها - حتى بعد ثورة يوليو مباشرة - حيث دعا مندور - في سيتمبر 1907 - إلى الديمقر الطية السياسية، بينما دعا سلامة موسى - في الشهر ذاته - إلى أن تتبنى الثورة الاشتراكية، وهذا ما تبدى بوضوح في بعض النقرات السابقة .

ولكن لما كانت ملطة بوابو لا تملك أيديولوجيا كاملة للتغيير: أى تصورات شـلملة حول جنور مختلف مشكلات المجتمع المصرى، ترتبط بها مفاهيم محددة حدول البدائل الممكنة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وتقافيا، وتتنج عنها — عن تلك التمسورات والمضاهيم — إجراءات جنرية لتغيير المجتمع – لما كانت السلطة لاتمتك مثل هذه الأيديولوجيا ولم يكن في جعبتها سوى مبادتها السنة العامة، فقد دعبت المستقف المفكر أن يقوم بصياغة هذه الأيديولوجيا، أو الإسهام في إضفاء الطابع الأيديولوجي على طريقها الذي بدأت تلتمسه – بشيء من الوضوح – في النصيف السئاتي مسن المفكر أن يقوم إلا المؤلى المفر عن صيفة الاشتراكية التعاونية المحسف المبائلة نحو السير في هذا العاريق دليلاً على سعيها في التحول نحو اتخاذ من منسي المباطة نحو السير في هذا العاريق دليلاً على سعيها في التحول نحو اتخاذ الاشتراكية وميلة إلى تغيير المجتمع المصرى في جوانبه المختلفة، مما يفضي إلى المضاص وتطويره.

ولكن هذا التحول كان يقترن دائماً بممارسات السلطة غير الديمقراطية، والتي هدفت دائما إلى تقييد الحرية، حتى الذوى الاتجاهات التي لا تتعارض جنرياً مسع توجهات السلطة؛ وأيس ما حدث من فصل مندور من عمله الصحافي عدة مرات، أو اعتقال لويس عوض، العالم، عبد العظيم أنيس، أمير اسكندر، و غيرهم سوى نماذج على ما لحق نقاد هذا الاتجاء من ممارسات السلطة.

فـــلم بـــتح - إنن - لــناقد هذا الاتجاه أن يكون حراً ليصوغ - بحريته في الــنقكير والتعبير - أيتيولوجياه التي يراها - عن قناعة - صالحة لتغيير المجتمع، فاقتصر عمله على تناول جزئيات التغيير التى حددتها له المناطة (١٧٠٠). وبسيارة أخرى: فإن افتقد الممارسة السياسية بعد يوليو ١٩٥٧ الحرية السياسية التى تتجسد في شكل تسنظيمات سياسية و الاجتماعية المختلفة للوصدول إلى المسلطة وتغيير المجتمع - قد سلب الناقد/المفكر حريته أوحقه في الاستنداد - مباشرة - إلى قوة اجتماعية تدعم مشروعاته الاجتماعية والسنقافية للنهوض بالمجتمع، فلم يعد أمام ذلك الذاقد - دائماً - سوى المعلطة يستند إليها سواء قبل هذا عن طواعية أو اضطر إليه اضطراراً.

ولعسل افتقاد همذه الحرية السياسية هو الذي يفسر ما تبدى في درس هذه الأبيولوجيا من خفوت الفوارق بين الناقد الوضعى والناقد الماركسى الأولى؛ إذ إن السناقد الماركسى الأولى – رغم قبلمه دائماً بطرح المفاهيم الماركسية حول أسس تغيير المجتمع والقضاء على مشكلاته، كما تبدى في اجتهادات العالم في هذا الفصل للقمال للمسالة للمسالة على مشكلاته، كما تبدى في نقد لجراءات السلطة ومسالكها في تفيير المجتمع المصرى؛ فكان أن أصبح ماركسياً في تضيره لما قبل 1907، إصسالحياً في تأطيره لمسا حدث – أو يحدث – في المجتمع المصرى

ويتسبدى تأثير افتقاد الحرية السياسية أيضناً لدى الناقد الوضعى ممثلاً فى مستور؛ فسإذا كسانت كتاباته السياسية والاجتماعية قبل ١٩٥٧ نتتاول كثيراً من جوانب السلب فى المجتمع المصرى سياسياً واقتصادياً ولجتماعياً وثقافياً – على ما تبدى فى فقرات كثيرة من هذا الفصل – فإن من الواضح أن "مندور" قد أُجبر بعد ١٩٥٧ عسلى أن يتحول إلى "مصلح تقافى" فقط يركز مشروعه الإصلاحي على السقافة وأجهزتها المختلفة – وفى متنمتها المسرح بطبيعة المحال – بينما يبتعد – إلى حد كبير – عن نقد تحولات الواقع السياسي والاجتماعي (٢٢٦)، مُجبراً على أن يكتفي برصد ما يحدث في الواقع المصري.

ولمسل افتقاد الحرية السياسية هو الذي يفسر أيضاً تحولات أويس عوس؛ فإذا كان قد بدأ (١٩٤٦ - ١٩٥١) بتقديم التصورات الماركسية في النقد الأدبي، واستخدمها في تفسير كسثير من جوانب المجتمع الإنجليزي الحديث، كما تبدي

بوضوح في مقدميته ألب "يروميثيوس طليقا" أو في كتابه "در اسات في الأدب الانجابزي الحديث" – فإنه قد لُخذ – منذ ١٩٥٤ – يتمول إلى مفكر إصلاحي في الإطار الاتجاء الاشتراكي الديمة اطي: فكان ينطلق في نقيمه للواقع المصري (١٩٥٤ - ١٩٦٧) من منظور الاشتراكية الديمةر اطبة. ولكنه كان في الوقت نفيه يمستخدم بعسض المقسولات الماركسية في تفسير ما يحدث أو ما حدث في الواقع المصب عن وهذا ما تبدي بوضوح في تحليله للنظام التعليمي المصري قبل ١٩٥٢ وإذا كان لويس عوض قد كرر وصفه للنظام السياسي المصري بعد ١٩٥٢ بأنه نظام السنراكي ديمقراطي، فإن المفارقة اللافتة أن لويس عوض - في استخدامه ذلك الوصف - إنما كان يتجاهل أن الأنظمة الاشتراكية الديمقر اطية لم تقيم إلا في مجتمعات تتبني النظام اللبيرالي ولم تصل هذه الأحزاب إلى السلطة -في كــثير مـن دول أوربـا الغربية - إلا عبر صناديق الانتخابات (٢٢٧). وهذا ما لابنطيق – بالتأكيد – على ملطة يوليو ١٩٥٧، وإن كان – في الوقت نفسه – لايقسلل - بأي حال من الأحوال - من إنجازاتها الاجتماعية التي أدت إلى تحسين أحــوال الــبرجوازية الصــغيرة وشرائح متعدة من العمال والفلاحين، ولكن هذه السلطة كانت - بإيجابياتها وسلبياتها - نتاجاً واضحاً لتكوين أصحابها الاجتماعي ومرحلتها التاريخية.

وأما العامل الثاني المتمثل في وحدة الأصول الطبقية لكل من سلطة بوليو
1907، ونقاد هذا الاتجاه، فان تأثيره لا يفسر فقط غلبة الإصلاحية على
أيديولوجيا هاولاء المنقاد، وإنما يفسر أيضا - وبقوة - مظاهر التلاقي بين هذه
الأيديولوجيا وأيديولوجيا السلطة (١٩٥٧ - ١٩٦٧). مما ينفى أن يكون الفقاد
الحرية السياسية (١٩٥٧ - ١٩٦٧) هو العامل الأوحد وراء غلبة الإصلاحية على
ايديولوجيا هؤلاء النقاد.

ومن الواضع أن أصحاب سلطة يوليو ١٩٥٢ ونقاد هذا الاتجاه ينتمون جميعاً إلى منا يسميه المؤرخون ودارسو التاريخ الاجتماعي إما إلى الشرائح الصنغيرة من الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية الصغيرة (٢٢٨). وهي طبقة حديثة النشاء - نسبياً - في مصر مقارنة بالأرسنقراطية والبرجوازية الكبيرة. وتضيم لخليطا منتوعا من الفنات والشرائح ذات الوظائف والمهن المتباينة وذات الأدوار الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المتفاوتة (٢٢٩). وترتبط نشأة هذه الطبقة في مصدر – منذ منتصف القرن التاسع عشر – بعوامل مختلفة من أهمها تطور المسلكية السزراعية، واقسرار حسق ملكية الأراضي الزراعية، وحدوث تحولات ر أسمالية هشة أو غير متباورة تماماً في الاقتصاد المصرى، وإدخال نظم التعليم الحديثة، واتساع إمكانات الاحتكاك الثقافي بالغرب(٢٢٠). وقد انعكست عوامل النشأة في انقسامها إلى عدد من الأجنحة أو الشرائح، فكان منها جناح تجاري وصناعي، وجيناح زراعي، وجناح المثقفين أو الانتلجسيا(٢٢١). وقد لختلفت مواقف كل جناح من هذه الأجنحة في مجرى تاريخ هذه الطبقة - بداية من تشكلها وحتى مرحلة السنينيات - فاذا كان تاريخ الجناح التجاري والصناعي يمتد إلى فترة الحرب العالمية الأولى، ثم فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، حيث أتاحت لها ظروف الحرب انتعاشاً نسبياً، فإن جناح أو فئة المثقفين تعد - مقارنة بالجناح السابق - أقدم كثيراً إذ ترتبط نشأتها في مصر بإدخال النظم التطيمية الحديثة بداية من عهد محمد على، ثم خلفاته، حيث كان الهدف من إدخال هذه النظم هو تخريج كوادر من الموظفين للعمل بالدواوين الحكومية، وقد تدعم هذا الهدف - بقوة - بعد الاحستالال السبريطاني لمصر، مما يفسر التلازم الوثيق - في تاريخ هذه الغنة في المجتمع المصرى - بين تعميم التعليم وإقرار مجانبته من ناحية، ونمو هذه الفئة وتحقيقها مكاسب طبقية، من ناحية ثانية (٢٣٧). ولقد كانت هذه الفئة – منذ نشأتها في مصدر وحدثي ١٩٥٧ – تضم [الطلبة والمؤظفين وأصحاب المهن الحرة من المحامين والمهندسين والأطباء والصحفيين وأسائذة الجامعات والصحفيين] (٢٣٣).

ولا يكاد تكوينها في الفترة من ١٩٥٧ إلى ١٩٥١ يختلف عن ذلك كثير (١٩٦١).
ولمسا فسقة المسكريين – والتي جسدتهم سلطة يوليو ١٩٥٧ – فالبعض يعدهم فقة
مستقلة في إطار الطبقة المتوسطة(١٩٥٠ بينما هي أقرب إلى أن تكون شريحة ناتجة
مسن فتني التجار والصناع والمثقبين، لكتسبت أهميتها من دورها في تدعيم الدولة
في المجستم الممسسري الحديث، وهذا ما جمل من هذه الفتة أقرب إلى الارتباط
المباشسر بشبات سسلطة الدولة وإذا كان هؤلاء المسكريون قد شكاوا قسماً من

المبرجوازية العسفيرة (١٩٥٧ - ١٩٦١) فقد لوحظ أن حركة التغير الطبقي في المجتمع المعسرى في هذه المرحلة قد جعلت من العسكريين جناحاً من طبقة يسميها أحد البلحثين " المرجوازية البيروقراطية (٢٢٦)، وتحولت هذه الطبقة الجديدة – فيمسا بعسد ١٩٦١ وحستي إلى ١٩٧٠ - إلى المسلطرة عسلى فيسادة النشساط الاقتصادي(٢٣٧).

وإذا كان إسهام الأجنحة المختلفة التي تشكلت منها البرجوازية الصغيرة في النصال الوطني والسياسي قبل ١٩٥٧ قد تحددت صوره(٢٢٨) قلمل إسهامات جناح المستقفين أن تكون مسن أهمها(٢٢٨) فقد [انتهى الأمر بالانتلجينميا المصرية بعد السحاب الفاحدين إلى أمرر معاشهم وانشغال الممال بمعركتهم صند الاستغلال أن أصبحت تشكل العمسود الفقرى في الحركة الوطنية إنهام أهمالاً وعاملاً من العوامل التي ربطت تطور المستقفين في الحركة الوطنية إسهاماً فعالاً وعاملاً من العوامل التي ربطت تطور إلي يجانب الفكرة القومية في مواجهة الجامعة الإسلامية، وإلى جانب الديمقر اطبة في مواجهة الخالمة الإستعباد](١٤٠١).

ولقد تلاقف - بعد ١٩٥٧ - أهداف الجنادين حول ضرورة تغيير المجتمع المصرى، وتركر التغيير في الإصلاح لا في التقاء كثير من عناصر أيديولوجبا هؤلاء النقاد مع ما طرحته السلطة - في الميثاق على كثير من عناصر أيديولوجبا هؤلاء النقاد مع ما طرحته السلطة - في الميثاق على سبيل المثال - أو ما قامت به، من إجراءات مختلفة لتحقيق نلك التغيير. ولم يكن هذا التلاقي سوى تتاج واضح لوحدة الأصول الطبقية، غير أن التناقض قد تولد - في الوقت تذات ه - نتيجة الفقاد الحرية السياسية، وهذا ما انعكس على تصيرات السنقاد البعض المصرحية، وهذا ما يشكل ظاهرة تمت الإشارة إلى بعض تجليلتها في الفصول السابقة، ولكنها يجب أن تكون موضوع درس مستقل.

+ الهوامش:

- (١) انظـر: أحمد صادق سعد: صفحات من اليسار المصرى في أعقاب الحرب العالمية.
 الثانية، ١٩٤٥-١٩٤٦، مكتبة مديولي، ١٩٧٦.
 - عبد المعبود الجبيلي وشهدى عطية: أهدافنا الوطنية، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥.
 وسنتم الإشارة إلى الأتكار المُطروحة في تلك الكتابات في الفترات التالية.
 - (٢) النظر: أحمد صادق سعد: صفحات من اليسار المصري، ص-ص ٣٥-٣٦.
- (٣) انظر على سبيل المثال أحمد صادق سعد: المرجع السابق حيث يجمع بين تقديم بعض المفاهيم الماركسية مثل علاقات الإنتاج، والسلعة والقيمة الاستهلاكية، وحجم القيمة، والرئمن الضرورى لجنماعياً، من نلحية، والاستخدام النسبي لبعضها في نتاول بعض مشكلات المجتمع المصرى من ناحية ثانية.
- (٤) انظر: أحمد صادق سعد: صفحات من البسار المصري، ص-ص ٣٦-٣٧، حيث يقدم هذه الفسهادة بعد أكثر من ثلاثة عقود من نشاطه في الحركة الماركسية المصرية.
- (٥) عاصب الدسوقي: مصبر في الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩-١٩٤٥، طبع معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٦، ص٣٣٤.
- (٦) انظـر: عبد الله العروي: مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافي العربي، بيروت،
 الدار اليبضاء، ١٩٨٨، ص ٥٣.
 - (٧) مندور: كتابات لم تنشر، دار الهلال، ١٩٦٥، ص ٨٣.
 - (٨) سلامة موسى: كتاب الثورات، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٠، ص٣٠.
 - (٩) انظر مندور: كتابات لم تتشر، ص ص ٨٣ ٨٤.
 - (١٠) انظر: سلامة موسى: كتاب الثورات، ص ص ٢٧ ٢٨.
- (۱۱) انظر: مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة في السياسة والاقتصاد ١٩٤١ - ١٩٤٨، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٣، مقال الرأى العام، ص - ص ٤٢
 - ٤٤، وقد نشر للمرة الأولى في جريدة الوفد المصرى ١٩٤٥/١/٢٢.

- (١٧) حول بدليات علاقة ثورة يوليو بالمسرح كمؤسسة منذ ١٩٥٢ وحتى بدلية ١٩٦٣، لنظر: لحمد حمروش: خمس سنوات في المسرح، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والسنرجمة والنشر والطباعة والنشر، مارس ١٩٦٣. وانظر أيضاً كتابه: المسرح مسن الكواليس، الكتاب الذهبي، روز اليوسف ١٩٦٦، حيث يكمل نتاول تبلور هذه العلاقة من ١٩٦٣ وما بعدها.
- (۱۳) حـول هذه الظاهرة: انظر دراسة ساسى منير حسن عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي، الهيئة المصرية العالمة للكــتاب، فــرح الإســكندرية، ۱۹۷۸. ولا سيما الجزء الثاني منه الذي يتتاول فهه المسرح النثري.
- (١٤) انظر دراسة نلاية يوسف: المسرح والسلطة، الهيئة المصرية العامة للكاتب،
- (١٥) انظر مصطفى عبد النفى: المتقفون وعبد الناصر، طبع دار سعاد الصباح، الكويت
 للقاهرة ١٩٩٣، ص ٢٨٧.
- Goldmann, lucien: die STURUKUR der roaien tragödie. In (\")
 tragödie` und TRAGIK, Darmstadt 1974, S.399
 - (۱۷) حول كتابات سلامة موسى قبل ١٩٤٥، انظر:
 - غالى شكرى: سلامه موسى وأزمة الضمير العربي، مكتبة الأنجاو ١٩٦٢.
- كمال عبد اللطيف: سلامه موسى وإشكالية النهضة، ط١ ، دار الفارابي، بيروت،
 ١٩٨٢.
- (۱۸) مسلامة موسى: ما هي النهضة، دار الجبل الطباعة، دون تاريخ، ص ١٠٤. ومن الواضح أن هذا الكتاب – أو على الأقل بعض مقالاته الأخبرة – قد كتبت بعد ثورة ١٩٥٧.
 - (١٩) سلامة موسى: المرجع السابق ص ١٠٤.
 - (٢٠) نفس المرجع والصفحة.
- (٢١) يتساعل سلامة موسى إما الأساس أو الأسس التي نبني عليها الحضارة ثم الثقافة
 الأوربية] ما هي النهضة على ١٠٨.

- (٢٢) سلامة موسى: ما هي التهضة ص ١٠٩.
- (۲۳) انظــر أيضاً كثله: في الألب والحياة، مطبعة العمال، بدون تاريخ، مقال: ماهية الحضـــارة الأوربيــة ص - ص ١٦٨ - ١٧٠، حيث يجمل الجنوح إلى الصناعة دون الزراعة الخصيصة الأولى من خصائص الحياة الأوربية.
- (٤٢) انظـر مقاليـه "ماهية الحضارة الأوربية" المشار إليه في الهامش السابق، "طبيعة الحضارة الأوربية" في: ما هي النهضة ص – ص ١٠٧ – ١١٣.
- (٩٥) انظـر مندور: كتابات لم تنشر، مقال الأخذ عن أوريا ص ص ١٨ ٢٧، وقد نشر للمرة الأولى في ١٩٤٤/٧٣.
- (٢٦) محسد مغيد الشوباشي: العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣. أغيطس ١٩٦١، ص ٣.
 - (۲۷) مندور: کتابات لم نتشر ص ۲۰.
 - (٢٨) مندور: المرجع السابق ص ٢١.
 - (٢٩) انظر دراسات الشوباشي الدالة على ذلك:
 - أ العرب والحضارة الأوربية ، مرجع سابق.
 - ب رحلة الأدب العربي إلى أوربا، طبعة دار المعارف، ١٩٦٨.
- الأدب ومذاهبه من الكلامسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، مقالات مختلفة فيه.
- (٣٠) من الملاحظ أن الشوباشي كان يستمد على كثير من المصادر الأوربية التي تناولت التأثيرات العربية في الحصارة الأوربية. ويمكن للتدليل على ذلك مراجعة دراساته المذكورة في هامش ٢٩.
- (٣١) انظر ما يقول الثوياشي في خاتمة: العرب والحضارة الأوربية من أنه أليس الغرض من هذا الكتاب أن يثير الغرور في صدر قومنا ويغنيهم عن السعي التحقيق أمجاد جديدة باستشعار مفاخر الأمجاد الماضية والاكتفاء بها. وإنما الغرض منه أن نعام نحن العرب أن أجدائنا ساهموا بلكير نصيب في بناء صرح الحضارة الراهنة. فهي تراثنا قبل أن تكون تراث سائر الأمم التي ساهمت في تشييدها. ولا غضاضة علينا في القتباس مقرماتها الذائمة الذاء على أن نطورها، فلا نلحق بالركب الحضاري فحسب ولكن نسابقه ونفيده كما نفيد منه إص-ص ١٢٠-١٢١.

- (٣٢) لويس عوض: لمصر والحرية: مقالات سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، مص ٥٨٠، من مقاله تأملات في الميثاق(٢)، منشور أولاً في الأهرام ٨ يونيو ١٩٦٢.
- (٣٣) انظر: جمسال عبد الناصر: الميثاق، طبعة هيئة الاستملامات، بدون تاريخ، ص وانظر لويس عوض المرجع السابق ص ٨٥.
 - (*) انظر فترات الحدالة الاجتماعية والأشتراكية، والحرية في هذا الفصل .
- (٣٤) انظـر مـندور معارك أدبية ص ١٩٤، من مقاله: فن القصة بين العرب والقدماء والغرب ص -- ص ١٩٣ -- ١٩٥.
 - (٣٥) انظر نتاول هذه المسألة في فصلى المهمة والماهية في هذه الدراسة .
- (٣٦) انظـر مسندور: معارك أدبية ص ١٧، من مقاله: المعادل الموضوعي ومسئولية الخطف، ص-ص ٦٥-٩٠.
- (*) إنظر صبغ مندور المؤطرة لمهمة المسرح في فصل المهمة من هذا الدراسة، وانظر مواقف هؤلاء النقاد من مسرح بريشت في فصلي للمهمة والماهية من هذه الدراسة.
- (٣٧) انظر مقدمة ترجمة شكرى عياد لكتاب إليوت: مالحظات نحو تعريف الثقافة: الموسسة المصرية العامة التأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص.٨ حيث يقرر أن الإليوت ثلاث أفكار رئيسية عن الثقافة لها قيمتها الموضوعية ومنها إفكرة الارتساط بيسن الثقافة والدين. وهي فكرة الا أحسب أن أحدا من الباحشن ينكرها، أو يستطع إنكارها.] ص.٨.
- (٣٨) انظر شكرى عواد: الحضارة العربية، المكتبة الثقافية، عد١٧، دار الكاتب العربي الطبياعة والنشر، ١٩٦٧، من -.من ١٣-٢٧ حيث يجعل الدين الإسلامي مكونا من مكونات الحضارة الإسلامية، و يعرض في - تلك الصفحات - المسائل العامة في الكتاب والسنة.
- (٣٩) انظر على مديل المثال طرح مندور المبكر لهذه المقولة في مقالاته المبكرة، انظر: مندور: كتابات لم تنشر.
- (٠٤) مـن اللاقـت أن هـذه الـنظرة لم تنسحب فيما بين أينينا من نصوص على المعــيحية أيضاً رغم انتماء بعض نقلد هذا الاتجاه إليها، واقد ورد مرة واحدة فقط الـدى المسلم إشارة تساوى بين الإسلام والمسيحية في الحركات الثورية والقومية المربية للحديثة سيتم تقديمها في هذه الفترة من المنن.

- (١٤) لنظر: رجاه النقاش: في أزمة الثقافة المصرية، دار الأداب، بيروت ١٩٥٨، مقال: الأرهر والثقافة الجديدة ص – ص ٣٩-٧٣. والإشارة المقصودة في المئن وردت في ص – ص ٣٣-٧٠.
 - (٤٢) النقاش: المرجع السابق ص ١٥-١٦.
- (٤٢) المسالم: مصارك فكسرية، كستاب الهسلال، ١٩٦٦، مقال: أكثر من طريق إلى الاشتراكية، منشور أولا في الهلال أغسطس ١٩٦٤، مس ١٩٩٠.
 - (٤٤) انظر المرجع السابق، الصفحةِ نفسها.
 - (٤٥) العالم: معارك فكرية من ٢٠٠.
 - (٤٦) انظر: الميثاق ص ١٠٩.
- (٤٧) انظر على سبيل المثال محمد مقيد الشوباشي: القلسفة السياسية، طبعة دار الكثماف، بيروت ١٩٥٥، حيث يتحدث ص ٨٤ عن [الدين والحياة والناس] فيهاجم الاتجاه المـثالي لفصـله الدين عن الحياة، بينما يدعو الشوباشي إلى ربط الدين بالحياة.
- (٨٤) انظر شكرى عياد: الأنب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، مقال: المجددون في الإسلام، ص ٧٠-٥٧، وهو عرض ونقد لكتاب أمين الخولي الذي يحمل العنوان نفسه، وقد نشر المقال أو ١٩٦٥.
 - (٤٩) المرجع السابق ص ٧٣.
- (٥٠) شـكرى عياد: الأدب في عالم متغير ص ٧٣. ومن المهم الإشارة إلى أن شكرى عيـاد يـرى أن محمد عيده قد استنبط ذلك المحنى الذي طرحه هو -- أي عياد --ويقدم من نصوصه ما يدل على ذلك، انظر الصفحة نفسها.
 - (٥١) انظر: الأدب في علم متغير من ٧٤.
 - (٢٠) المرجع السابق ص ٧٤.
 - (٥٣) شكرى عيلًا: الأدب في عالم متغير مس ٧٤.
 - (٥٤) انظر: المرجع السابق ص ٧٠.
- (٥٥) لنظر: مقدمة شكرى عيد لكتاب أمين الخولي: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والناسبير والأدب، الهيئة المصرية العلمة للكتاب، ١٩٩٥، ص ص ٣ ٨،

حيث يكرر عياد هذا الرأى في صفحات ٤ ،٥ ،٦. ومن المهم ملاحظة أنه رغم حديث يكرر عياد عن جمع الخولي بين التجديد والمحافظة في دراسة علوم اللغة السريبة والسباخة والسنحو والتفسير – فإنه لم يلتفت أو لم يكد يلتفت إلى الدلالة الاجتماعية المسوقة لمسمى الخولي هذا، وإن ظل إعجابه به – مع ذلك – دالاً على أن ما حققه الخولي هو الذي يطرحه عياد ليجتذبه المفكرون الأخرون. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب علم 1911.

- (٥٦) انظر: رجاء النقاش: في أزمة الثقافة المصرية، ص١٢، من المقال المشار إليه في عدد من الهوامش السابقة.
- (٥٧) نشر أحمد عباس صالح سلسلة من المقالات في مجلة الكاتب تحت عنوان: صراع اليمين واليسار في الإسلام، انظر الكاتب، أحداد أكتوبر، نوفسير، ديسمبر ١٩٦٤، يناير، فبراير، مارس ١٩٦٥، الصفحات الآتية على التوالي: ٤-١٠/١٧-٣٣/٣٣/ ٣٣
- وقسد حملت كل تلك المقالات فيما عدا الأول منها فقط عنواناً ثانوياً تحت ذلك. العنوان الرئيسي،
- (٥٩) أحمـ عباس صالح: صراع اليمين واليسار في الإسلام، الكاتب، أكتوبر ١٩٦٤، ص٥.
 - (٥٩) أحمد عياس صالح: نفس المرجع والصفحة!
 - (٦٠) أحمد عباس مبالح: المرجع السابق، ص١٣٠.
- (٦١) صـــدرت فى الستينيف دراسك مختلفة تحاول الجمع بين الإسلام والاشتراكية، أو تقســـير الإســــلام والاشتراكية، وقــــ فقرن صـــدورها بـــديث السلطة عن الاشتراكية الحربية، ومن هذه الدراسات على سبيل التمثيل لا غير:
 - مصطفى السباعى: اشتراكية الإسلام، (له طبعات مختلفة).
- عسيد للمضمني متعيد: الإسلام والأصول الفكرية للاشترلكية العربية، ط1، مكتبة الأنجلو، بدون تاريخ.
 - (٦٢) لنظر: مندور: جولة في العالم الاشتراكي، ص-ص ٤٤-٢٤.
- (٦٣) شــكرى عبــاد: تجــارب في الأنب والــنَقد، ص-ص ٣١-٣٤، من مقالة: ثورة الأبطال، المنشور ١٩٦٢.

- (٦٤) سسائمة موسى: الاشتراكية، المطيعة المصرية الأهلية، بدون تاريخ، ص ١٤. وقد طبع هذا الكتيب المرة الأولى سنة ١٩١٢، ثم طبع بعد ذلك عدة طبعات.
- (٦٥) المسرجع السمائق ص-ص ١٤-١٥. كمما أشار سلامة موسى إلى اعتراضات المعترضين على الاشتراكية وفندها، انظر ص ١٥-١٧ ، ٢٢-٢٣.
- (٦٦) عسلى الديسن هسائل: جذور الاشتراكية الديمقراطية في الفكر السياسي المعاصر، ضمن كتاب الديمقراطية الاشتراكية، طبع دار الهلال، بدون تاريخ، مس ٣٥.
- (٦٧) أهم أفكار الاشتراكية الفابية حول تحقيق الاشتراكية هي: أن الاشتراكية هي مرحلة طلبيسية ناتجة عن التطور الاقتصادى والاجتماعي، وأن الضرائب وسيلة من أهم وسلم المستودى إلى التغيير التنزيجي وسلما المتقيلة التنزيجي والبطيء المجتمع. إعطاء أهمية قصوى لأدوار التطيم والدعلية والإقتاع في تحقيق الانستراكية. الانتخابات هي وسيلة لوصول الاشتراكيين الديمقراطيين إلى السلطة انظر: محمد سلماوي: أصول الاشتراكية البريطانية (الغابية) الهيئة المصرية العامة الكتاب، ١٩٧٨، صفحات: ٥٦ ، ٥٨ ٥٩ ، ٥٠، ١٦، ١٢.
- (٦٨) انظــر خيــرى عزيز: أنباه على طريق النضال السياسي، الهيئة المصرية العامة
 للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص-ص ٥٠-٥٠.
 - (٦٩) انظر مقالاته التالية التي تدور حول مسائل العدالة الاجتماعية:
- كستابات ثم تنشر، كتاب الهلال، عدد، ١٩٦٥، مقال التوازن الاجتماعي، ص ص ٥٢ ٥٧، وقد نشره للمرة الأولى في ١٩٤٤/٩/١١
- أسا كتابه: صفحات من تاريخ مصر المعاصر: مقالات في السواسة والاقتصاد ١٩٤١-١٩٤٨، دار المستقبل قعربي، القاهرة ١٩٩٣، فوضم المقالات التالية : أحد مستور الإصلاح، بومنا المادي، ص-ص ١٧-٢٠. نشر أولاً في الثقافة ٢١ لكتوبر ١٩٤١،
- ب- المثقلة والديمة الطية الاجتماعية، ص-ص ٢٣-٢١، مجلة الثقافة، نوفمبر
 ١٩٤٣.
 - ج- وظائف الدولة، ص-ص ٢٧-٢٠، نشر أولاً في الثقافة ١٩٤٣.
- د الميزانية والعدالة الاجتماعية س-ص ٣١-٣٤، نشر أولاً في الوفد المصرى ١٩٤٦/٤/٦.

- ه... خطوة نحو العدالة الاجتماعية ص-ص ٣٥-٣٧، جريدة الوفد المصرى ١٥ / ١٤٤/٤.
- و مسألة الضرائب التصاعدية ص-ص ٣٨-٠٤، جريدة الوفد المصرى ١٧٤٤/٤/.
- ل تحديد الملكية والنظام الحزبي، صحص ٦٨-٦٩، جريدة الوفد المصرى ١٣/ ١٩٥٥. ١٩٤٥/٧.
 - س- سياسة الرأسمالية، ص-ص ٩٣-٩٤، الوقد المصرى ١٩٤٦/٣/١٧.
- ص- الصريبة التصاعدية في مجلس الشيوخ، تأميم المرافق العامة ص-س ٢٧٣ --٢٠٤٤، صوت الأمة ١٩٤٨/٦/٢٠.
- (٧٠) مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، ص ١٧، من مقال دستور الإصلاح:
 بؤسنا المادي.
 - (٧١) انظر المرجع السابق ص ١٨.
- (۷۷) مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة ، ص-ص ۱۸-۱۹، من مقال بؤسنا المادي.
 - (٧٣) انظر المرجع السابق ص-ص-٢١-١، من مقال بؤسنا المادي.
- (٧٤) مستدور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر ص ص ٢١-٢١، من مقال بؤساء
 المادي.
 - (٥٥) أنظر المقالات المشار إليها في الهامش رقم ٦٩.
- (٧٦) انظر مسندور: صسفدات مسن تاريخ مصر المماصرة ص ٣١،٢٧ من مقالي: المسرّ انية والمدالسة الاجستماعية، وخطوة جديدة نحو المدالة الاجتماعية. وافظر: كتابات لم تنشر، ص—ص ٥٥-٥٧، مقال التوازن الاجتماعي.
- (٧٧) انظر ما يقوله في مقاله "التوازن الاجتماعي" من أن [اتخاد المال أساما التقسيم
 الاجتماعي مصدر لخطر كبير يتهدد الهيئة الاجتماعية في كيانها] كتابات لم تشر
 ص ٥٦.
- (٧٨) انظر ملدور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر صحص ٢٧٤-٢٧٤، من مقاله: الضريبة التصاعدية في مجلس الشيوخ، تأميم المرافق العامة. حيث يحدد مندور المامة كثيركات النور والمياه والمواصلات مالكة للشركات التي تقوم على المرافق العامة كثيركات النور والمياه والمواصلات وما شابهها.] ص ٢٧٣.

- (٧٩) انظر : مندور : صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، ص ص ٧٣-٢١، مقال: الثقافة والديمقراطية الاجتماعية، نشر أولاً في الثقافة، عدد ٢ نوفمبر ١٩٤٣. حيث يرفض مندور ما يسميه مندور ٣٧٣شترلكية العمالية أى نزيد مطالب الطبقة العمالية مما يجطها تطفى على حقوق الطبقات الأخرى، ويخل بتوازن الأمة الاجتماعي.
- (٨٠) لنظر: مصطفى عبد الفقى: المثقون وعبد الناصر، دار سعاد الصباح، القاهرة الكويت، ١٩٩٢، ص ١٩٣٧.
- (٨١) انظر مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر، ص-ص ١٨-٦٩، مقال تحديد
 الملكية والنظام الحزبي.
- (٨٧) هــذا مــا يتضبح عــلى سبيل المثال في الألكار التي طرحها حزب "مصر الإشتاركي" في برنامجه ١٩٤٩، من دعوة إلى إحلال الإثناج الجماعي محل الإثناج الشيردي بحيث تكون الصناعات الكبرى ملكاً للدولة، ثم ضروره التخطيط من قبل الدولة لتنظيم الإثناج وتحديد الأسمار، ثم تحديد الملكية الزراعية بخمسين فدان فقط، وتــتحقق هذه الأهداف الإصلاحية عن طريق نشر التطيم والأخلاق وتربية الشعب تــربية اجــتماعية، وفي ظل نظام ديمقراطي اشتراكي. انظر: على الدين هلال: السياســة والحكم في مصر، العهد البرلماني ١٩٧٣-١٩٥٠، مكتبة نهضة الشرق، القاهر: ١٩٧٧، ص.-من ٢٧٩-٣٧٠.
- (٨٣) انظر: عبد المعبود الجبيلى وشهدى عطيه: أهدافنا الوطنية صــص ٤٩-٩٠٦٩-٠٠ ٧٦، حيث يتناولان الديمتر اطبة الاقتصادية، والديمقر اطبة الاجتماعية.
 - (٨٤) انظر: خيرى عزيز: أدباء على طريق النضال السياسي، ص-ص ٦١-٦٢.
- - (٨٦) انظر الميثاق ص ٧٠.

- (AV) لويس عوض: لمصر والحرية: مواقف سيلسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، من مقالــه: المجتمع الجديد في التأميمات ص ١٥، والمقال منشور أولا في الجمهورية ٢١ يوليو ١٩٦١.
 - (٨٨) لويس عوض: لمصر والحرية ، ص-ص ٦٦-٦٣.
 - (٨٩) لويس عوض: المرجع السابق من ٦٧.
 - (٩٠) انظر لويس عوض: لمصر والحرية ص ٦٨.
 - (٩١) انظر الميثاق ص٥٥.
- (٩٢) انظر: لويس عدوض، لمصر والحرية، ص-ص ٩٥-٥٥، مقال نداء اليسار، منشدور أولاً في الجمهورية ٦ أغسلس ١٩٦١. حيث يعرض لويس عوض أهم الاعتراضيات التي ساقها الحزب الشيوعي اللبناني على التشريعات الاشتراكية في مصر، وهي: أن بناء الاشتراكية ينبغي أن يقوم على أسس الديمقراطية، وأن لجماد القطاع العلم عن الرأسمالية الاستعمارية شرط أساسي في بناء الاشتراكية المقيقية، وأن الخطوات الاشتراكية في مصر هي سبيل الإقرار رأسمالية الدولة.
 - (٩٣) لُويس عوض: لمصر والعربة ص ٧٤.
 - (٩٤) لويس عوض : المرجع السابق ص ٧٤.
 - (٩٥) انظر: لويسم عوض لمصر والحرية ص ٧٤، هامش (١) حيث يقول [اعتقد أن عشر مسنوات من تجرية القطاع العام في مصر قد أثبتت صحة هذا الحكم ولكن لأسباب غير التي ساقها البيان الشيوعي اللبناني].

 - (٩٧) انظر محمود أمين العالم: معارك فكرية، ص١٩٠، من مقاله: أكثر من طريق إلى
 الاشتراكية ص—ص ١٨٨ ٢٠٠٠.
 - (٩٨) محمود أمين العالم: المرجع السابق ص ١٩٦.
 - (٩٩) العالم : المرجع السابق ص ١٩٦.
 - (١٠٠) العالم : نفسه ص ١٩٦.

- (١٠١) العالم: معارك فكرية من ١٩٦.
- (۱۰۷) العالم: العرجم السابق ص ۱۹۷، ويؤكد العالم أن هذا الانتقال نحو الاشتراكية إلم يستحقق بتسنظيم سياسي ثوري، ولا بتغيير جذرى في جهاز الدولة. وإنما تحقق الانستقال بالتشسريع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ويذات الساطة السياسية والقيادة الثورية التي أنجزت ثورة ۲۲ يوايو عام ۱۹۷۲ م س ۱۹۷
 - (١٠٣) العالم : معارك فكرية ص ص ١٩٨ ١٩٩.
 - (١٠٤) انظر الميثاق، ص ص ٨٩ ٩١.
 - (١٠٥) انظر: ايراهيم العيسوي: مستقبل مصر، صفحات ٤١،٥٠،٤١.
- (١٠٦) انظر عبد الله العروي، مفهوم الحرية، المركز الثقافة العربي، بيروت الرباط، ١٩، حيـث يتبدى لدى الاتجاهات الفلسفية المختلفة القران بين العدالة والحرية. وهو قران متوافر أيضا لدى بعض اتجاهات الفكر العربي القديم، كالمحتزلة، على ســيل المثال، انظر: محمد عمارة: المحتزلة وقضية الجرية الإنسانية، طبعة دار الشروق ١٩٨٨.
- (١٠٧) لنظر سلامة موسى: حرية الفكر، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، وقد صدر هذا الكتاب للمرة الأولى علم ١٩٢٧.
 - (١٠٨) انظر: تحليل مفهوم مندور للعدالة الاجتماعية في الفقرة السابقة.
- (۱۰۹) انظر كتابيه: كتابات لم تتشر، صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، حيث تشكل مقالات مندور عن سلبيات الاحتلال البريطاني لمصر ما لا يقل عن ربع أو تلث حجمي الكتابين.
- (۱۱۰) انظر: طارق البشري: الحركة السياسية في مصر ۱۹۶۰ ۱۹۵۰، ط۲، دار الشروق ۱۹۵۰ مص ص ۱۸۱ ۱۸۲۰. وانظر أيضا: رجاء النقاش: أدباء معاصرون، مكتبة الأنجاو ۱۹۲۸، مقال محمد مندور من الإنسانية إلى اليسارية، ص ص ۹۱ ۱۲۳، نحيث ببين ص ۱۹۰، انعكاس هذا التحول على أفكار مندور، وربطه بين المطالب الوطنية والدعوة إلى الحدالة الاجتماعية.
- (۱۱۱) أسسدر مندور في سبتمبر ۱۹۰۲ كتابه الديمتراطية السياسية. ولم أستطع العثور عسايه في المكتبات المختلفة وإذا سأعتمد على إشارات خيرى عزيز ومصطفى

عــبد الفــنى إليه فى ألباء على طريق النضال السياسي" الأولهما" ، و"المثقفون وعــبد الناصر" الثاني. ومن الواضح أن مندور -- حين أصدر كتابه هذا – كان يعترم مواصلة نشاطه السياسي.

- (١١٢) خيري عزيز: أدباء على طريق النضال السياسي ص ص ١٣٨ ~ ١٣٩.
- (۱۱۳) مسسلامة مومسسى: كسستاب للثورات، ط ۱۲ دار العلم للملايين بيروت، فيراير، ۱۹۹۰، ص ۲. وقد صدرت طبعته الأولى فى يناير ۱۹۵۰. وهو مقالات مختلفة نشرها صلامة موسى بعد الثورة وربما إلى نهاية ۱۹۵۶ أو قبلها بقايل.
 - (١١٤) سلامة موسى: المرجع السابق ص ١١.
 - (١١٥) سلامة موسى كثاب الثورات ص ١٥.
 - (١١٦) سلامة موسى : المرجع السابق ١٧.
- (۱۱۷) تستاول لويسس عوض مسألة الدستور ليان أزمة مارس ۱۹۵۶ في ثلاث مقالات حصالت جميماً عنوان واحد هو دستور الشعب (۱)، (۲)، (۳) وقد نشرها جميماً في جسريدة الجمهورية إعداد ۱۰ مارس، ۲۲ مارس، ۲۳ مارس ۱۹۰۶، على الستوالي، وإذا كان قد انتقد في المقال الأول بعض الإجراءات الخاصة بلجراء استفتاء على الدستور، فإنه في المقالين التاليين كان يؤكد على دعوته إلى الحرية والمسئواة والسلام، لنظر كتابه: لمصر والحرية، عن ۳۷٬۲۳۸.
 - (١١٨) لويس عوض : لمصر والحرية ص ٣٦.
 - (١١٩) انظر: لويس عوض: المرجم السابق ص-ص ٣٧-٣٨.
- (١٢٠) لنظر: لويسم عوض: لمصر والحرية ص ٤٤ حيث يؤكد أن الشعب هو الذي يحمى الدستور، ومن هنا ضرورة إشراكه في الأمر.
- - (١٢٢) مصطفى عبد الفني: المثقفون وعبد الناصر ص ٢٢٧.
- (۱۲۲) انظر حدیث مندور إلى فؤاد دواره في كتابه: عشرة أدباه بتحدثون، كتاب الهلال، عدد يوليد 1970، من ١٩٥٠، حيث يقرر مندور أنه قد فصل من جريدة الجمهورية عدة مرات.

- (17٤) ثمة أكثر من مظهر دال على ذلك سواء في هذه المرحلة أو بعدها؛ فمندور رغم دعوت إلى الديمقر الطية المدياسية كان يدعو أيضاً إلى الحفاظ على الإصلاح السزراعي والجمهورية ويطالب بإصدار قانون يعد هذين الأمرين من نظم الدولة الأساسية، وكسان هذا إيان أزمة مارس 1902. لنظر: مصطفى عبد الفنى: المستقنون وعبد الناصر ص 271. وأما لويس عوض فيتضبح من مقدمته لكتابه المصدر والحدرية أن الخسلاف الأساسي بينه وبين توجهات الثورة يتمثل في الخسلاف حسول الديمقدراطية، بيضما يميل إلى "الاعتذار" الضمني عن غياب الديمقدراطية بتحقق المدالة الاجتماعية، ومظهرها المهم هو الإصلاح الزراعي، انظر: لويس عوض: لمصر والحرية، المقدمة، ص ص ٣ ١٣٠.
- (١٢٥) من اللاقت أن تطرح كتابات العالم والشوياشي التصورات العاركسية حول الحرية في هــذه الفترة العبكرة، والتي يبدو أن السلطة في صياعتها العيثاق ١٩٦٧، قد أفادت منها أو تلاقت مع بعض جوانهها، انظر:
- محمد مفيد الشوباشي: القلصفة السياسية، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥، ص-ص ١٧٦-١٧٤.
- محمود أمين العالم: معارك فكرية، مقال معنى الحرية، ص-ص ١٥٤-١٦٣،
 وقد نشر أولا في مجلة روز اليوسف يوليو ١٩٥٦.
- (۱۲۱) انظـر الشوباشـــي: القلمفة السياسية صفحات ۷۰، ۸۲-۸۸، ۹۱، ۹۹-۱۰۰، ۱۳۰
- (۱۲۷) يؤيد هذا الاحتمال ما يذكره غالى شكرى في كتابه: النهضة والمتوط في الفكر المحسرى الحديث، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ۱۹۹۷، من أن تقييد فرص النشر أمام المثقين المصريين كان يدفعهم إلى أن ينشروا كتاباتهم في المجلات العربية. ويبدو من الصحب تصور أن الشوباتبي كان يستطيع نشر كتابه "الفلسفة السياسية" في مصر في هذه الفترة، أي في 1900.
- (۱۲۸) العسالم : معسارك فكرية ص ۱۹۰. وانظر أيضنا : الشوياشي، القلسفة السياسية ص-ص ۱۹۳-۱۹۶.
- (١٢٩) انظر العالم: معارك فكرية ص ١٥٩، الشوياشي: القلسفة السياسية ص ص ا ١٧٩

(١٣٠) للتمسئيل عملى ذلك يمكن تأمل التواريخ التالية في مديرتي العالم ولويس عوص (١٣٠) (١٩٥٢- ١٩٥٧) عن الويس عوض مشرقاً على صفحة الألب في الجمهوريسة، شم فُصل من الجامعة في مارس ١٩٥٤، وأصبح كاتباً في جريدة التسميد ١٩٥٦- ١٩٥٩، وعُيسن مديراً عاماً للثقافة في وزارة الثقافة ١٩٥٨- ١٩٥٩، شم اعسنقل في بسناير ١٩٥٩، وفي ١٩٦١ عملا الكستابة في جريدة الجمهورية، وانتقل إلى الأهرام منذ ١٩٦٧ اليصبح مستشاراً لها.

أسا محمود أمين العالم فقد فُصل من الجامعة ١٩٥٤، ثم أصبح في الفترة من ١٩٥٥-١٩٥٩ مصرراً بروز اليوسف شم سكرتيراً لتحرير الرسالة الجنيدة، واعسنقل مسن يناير ١٩٥٩ إلى يونيه ١٩٦٤، وأصبح ١٩٦٤ محرراً في مجلة المصدور، وتولى ١٩٦٦ رئيس مجلس إدارة مؤسسة الكاتب العربي، وتولى من ١٩٦٧ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة المسرح، ثم رئاسة مجلس إدارة الموسرة المسرح، ثم رئاسة مجلس إدارة الخيار اليوم.

- (١٣١) للتمسئيل عسلى هذه الظاهرة، انظر مصطفى عبد الغنى: المثقون وعبد الناصر، مسغمات مستحدة، يشير فيها إلى اتخاذ كثير من المثقين ومنهم طبه حسين، وحسين فوزي، وتوفيق الحكيم، مواقف علنية مويدة للسلطة، بينما كانت مواقفهم المحتيم، عبد المحتيم، عبد المحتيم، من توجهات السلطة وأفكارها تتكشف في أحاديثهم واقاماتهم الخاصة.
 - (١٣٢) انظر لويس عوض: لمصر والحرية ص ١٩.
 - (١٣٣) لويس عوض: لمصر والحرية ص-ص ٦٩-٧٠.
- (١٣٤) لنظسر: لويسس عسوض: مقدمة روايته العقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص٢٠، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية في بيروت ١٩٦٦.
 - (١٣٥) لنظر: الميثاق، ص ص ٤٨ ٦٩، بلب عن الديمقر اطية السليمة".
- (١٣٦) لنظر النصوص المختلفة التي تم الاستشهاد بها في فصل المهمة عند تحليل نناج لويس عوض النقدي في مرحلته الأولى (١٩٤٦-١٩٥١).
- (١٣٧) لنظر: محمد عودة: لويس عوض: عقل موضوعي ذو هدف محدد، ضمن كتاب: أويس عوض مفكراً.. وتالذاً.. ومبكراً.. ص – س ٥٨ – ٥٩ حيث برصد أهم التحولات في اليسار البريطاني في نهاية الثلاثينيات، والأربعينيات .

- (۱۳۸) تنظر غالى شكرى، ثورة الفكر فى أدينا المديث، مكتبة الأتجلو المصرية، 1910 مقسال: حسرية الفكر من الحلم اللبيرالى إلى نظرية الثورة ص من ۷۳ ۱۹۰۰ حيث ينقسم المقال إلى جزئين غير معنونين، وفى الأول منهما ص ص علام ۷۳ ۸۹ عرض غالى شكرى التصورات اللبيرالية جول حرية الرأى. وترد فيه المسارة الكاتب إلى هارواد لاسكى الذى يرى أن الحرية لا تتحقق حين يكون هم كل البشر هو توفير القمة العيش ص ۸۷.
 - (١٣٩) لغظر غالى شكرى: ثورة الفكر في أدبنا الحديث ص-س ٨٨-٨٩.
- (۱٤٠) نظر غلاى شكرى، المرجع السابق، حيث يتحدث عن دعوة بعض الكتاب العرب في الخمسينيات والسنينيات إلى العربة المطلقة، ويرفض ما تتضمنه هذه الدعوة من تجاهل البعد الاجتماعي في العربية، ثم يقول أو أعتقد أن الجانب الإيجابي في دعوة الحربية "المطلقة" هو ما يتصل بحربة الفكر والتعبير، أي أنني الف بوضوح اللي جانب إطالات الحدرية المستوى الفكرى المحض من حضارتنا الراهنة.]

 الله جانب إطالات الحدرية المستوى الفكرى المحض من حضارتنا الراهنة.]
- (۱٤١) انظر: غالى شكرى: ثورة الفكر في أدبنا الحديث ص ص ١٩٠٨ ١٠٠٠ حيث يعسرض آراء خالد محمد خالد في الحرية، ثم ينقد هذه الآراء على النحو الستالي: إلى خالد يستعد مفهومه في الحرية من ذلك المدلول الذي قال به مفكرو الغضرب عند بزوغ الثورة البرجوازية فيها، وهو مفهوم مثالي بعيد عن أرض الفضرب عند بزوغ الثورة البرجوازية فيها، وهو مفهوم مثالي بعيد عن أرض الواقع السلبة بما تتضمنه من ظروف اجتماعية وتاريخية ربما تتافست مع هذا المفهوم المطلوب للحرية إذا كان الهدف هو تحقيق السعادة الأغلبية الشعب المفهوم ما ١٠١. شم يصدف مفهوم خالد محمد خالد عن حرية الرأى بأنه إما يزال الأفراد]. ص ١٠١ ... وانظر أيضا ص ١٠٤ حيث يكرر رفضه الحرية المطلقة الأزاد]. ص ا ١٠١ ... وانظر أيضا ص ١٠٤ حيث يكرر رفضه الحرية المطلقة التي تعلو في الطبقات وتحاهل الدعد الاحتماعي الحرية.
 - (١٤٢) غالى شكري: ثورة الفكر في أدبنا الحديث ص ١٠٥.
- (١٤٣) مقال غالي مسكرى الذي تتلولناه في الفقرات السلبقة كان في الأصل مقالين مختلفين نشرا في مجلة "حوار" على النحو القالي :

أ -- حسرية السرأي: في الطريق إلى نظرية، حوار ، توفعبر -- ديسمبر ١٩٦٣ ص-- ص ٥ -- ١٦.

ب- حسرية السرأى في الفكر العربي الحبيث، حوار، سيتمبر – لكتوبر ١٩٦٤، ص – ص ٨٧ – ٣٩.

وقد التضح أن هذه المجلة كانت تصدر بتمويل من المخايرات الأمريكية لمحاربة الاتجاهات الاشتراكية والماركسية في العالم العربي، ومن الغريب أن على شكرى كان ينشر فيها ليس فقط بلسمه المعقيقي، بل بلسم مستمار أيضا هـو "لحمـد رشدى حسين"، ولعله لم يكن يعرف عقيقة هذه المجلة؟! – انظر رجاء النقاش: أصوات غاضبة في الأدب والنقد، طبع الأداب، بيروت، يناير، ١٨٧٠ مقـال: كشف المدار عن حقيقة مجلة حوار صـحس ١٨٤٠-٢٠٩، مدار المستمار لغالي شكرى وردت ص ٢٠٥ منه.

- (١٤٤) لنظرر: العالم: معارك فكرية، مقال: معنى الحربة في مجتمعنا الجديد صحص الفقال المعلى عدد بوليه ١٩٦٤، وفيه يصف العسالم الميثاق بهذين الوصفين إن العربة في الميثاق محور الأبوابه جميماً لا مجرد بلب من أبوابه المصرة عن ١٩٦٠، أولعل الميثاق أن يكون أنضج ما كتب حتى الآن عن المفهوم العامى الصحيح للحربة عن ١٩٥٠.
 - (١٤٥) انظر : العالم : معارك فكرية ص ص ١٦٨ ١٦٩.
 - (١٤٦) انظر: العالم: معارك فكرية ص ١٧٢.
 - (١٤٧) العالم: معارك فكرية ص-ص ١٧٠-١٧١.
- (١٤٨) انظر: الفصل الأول من كهتاب غلى شكرى: النهضة والسقوط في الفكر المصدري، ص ص ٥٣ ١٠٤ عيث يقم لوحة شلطة ونقيقة للصراع بين قصوى اليسار وقوى اليمين في الفترة الناصرية، ولا سيما في المنتينيات، وحيث يجمسع بيسن رصد مظاهر الصراع الاجتماعي وتحليل لتعكساتها في الثقافة المصرية.
 - (١٤٩) العالم : معارك فكرية من ~ من ١٧٧ ١٧٣.
- (١٥٠) انظــر: الميــثاق، ص ص ٤٨ ١٦، حيث تتكرر في مواضع مختلفة منها الأفكار التي طرحها العالم.

- (١٥١) العالم : معارك فكرية، مقال الديمقر اطية و العاركسية، ص ١٧٦. وقد نشر المقال العرة الأولى في الهاتل، عدد يونية ١٩٦٥.
- (١٥٢) يوشك مقال العالم: الديمقر اطية والماركسية أن يكون مجموعة من النصوص التي تستحور حسول تقديم المفهوم الماركسي عن الحرية السياسية تقديماً مستقيضاً وشسارحاً، ويقسرن ذلك بتطبيقه المفهوم على مرحلة التحول نحو الاشتراكية في مصر.
- (١٥٣) مسن الواضح أن مقال العالم المشار إليه في الهامشين السابقين هو عرض دقيق لأراء ليسنين حسول الحسرية السيامسية، انتظار كتابه: الدولة والثورة: نظرية الماركسية في الدولة ومهمات البروليتاريا في الثورة، ترجمة لطفي فطيم، الهيئة المصرية للعامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.
 - (١٥٤) انظر: العالم: معارك فكرية صفحات: ١٨٠، ١٨٢، ١٨٤.
- (١٥٥) تنظر العالم : معارك فكرية ص ص ١٨٣ ١٨٤. ومن الملاحظ أيضا أن العسالم قد الستهى أيضا في المقالسة ذاتها إلى إدراز فاعلية الشكل السياسي المديمةر اطية في إحداث التغيير في الأسلس الاقتصادى المجتمع، إذ يقول بعد عرضه لرأى الحزب الشيوعي الإيطالي في إمكانية بناء الاشتراكية في إيطاليا بالوسائل السلمية أو الحقيقة انه إذا كلتت الديمقر اطية في النظرية الماركمية تقوم على أساس اقتصادى، فإن هذا لا يقال من فاعلية شكلها السياسي في تطوير هذا الأسلم الاقتصادى نفسه.] ص ١٨٥، ومن الواضح أن العالم لم يشخل بتطبيق هذه النتيجة المهمة على التجربة الاشتراكية المصرية.
 - (١٥٦) العالم : معارك فكرية ص ١٩٨.
- (١٥٧) مـن المؤكد أن العالم لم يكن يستطيع ذلك فقد أجبر على أن يُطهر غير ما يعتقد، فرغم تبريره لممعى السلطة لتحقيق الحرية تبريراً يعتقد إلى التضير الماركسي، فإنه كان يعلن عدم اختلافه مع أهداف الثورة، مع مطالبته في الوقت نفسه بتحقيق الديمة ـراطية، وقـد كشـفت عـن ذلك التحقيقات التي أجريت معه عند اعتقاله (١٩٥٩ -١٩٦٤) انظـر: رفعـت المعيد: تاريخ الحركة الشيوعية: الوحدة. الانقسام، الحل (١٩٥٧ -١٩٦٠) دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٦، مر ٢١٢٠.
 - (١٥٨) انظر: تطيل هذه الصيغ المختلفة في فصل المهمة من هذه الدراسة.

(109) لنظر: على سبيل المثال تطول مندور لكثير من مسرحيات النصف الثاني من الخمسينيات في كستابه التي المسرح المصدري المعاصر وانظر درسنا لهذه التطيلات في فصل المهمة في هذه الدراسة.

(١٦٠) انظر على سبيل المثال:

- العالم: الوجه والقاع: وإبور الطحين بين الموضوع الغذائي والإخراج الملحم، من صرح ٧٢-٧٤.
- رجاء الــنقاش: مقعد صنفير أمام المنتار: مقاله عن مسرحية توفيق الحكيم:
 شمص النهار.
- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، المواضع المختلفة التي تتناول فيها
 مسرحيات الحكيم المتأثرة بالتوجهات الاشتراكية مثل الأيدى الناعمة، وشمس
 النهاد.
- (١٦١) مسندور: ثورتنا الاجتماعية وأنب المستقبل، مجلة الكاتب، عند سبتمبر ١٩٦١، صرحص ١١-١٧.
 - (١٦٢) مندور: المرجع السابق، ص-ص ١٢-١٣.
- (١٦٣) لنظر: مندور: وحسابنا الأخلاهي، مجلة الكاتب، عدد أغسطس ١٩٦٣، $\infty = \infty$
- (١٦٤) لنظسر: أحمد عباس صالح: الالتزام في الفن، مجلة الكاتب، يونيو ١٩٦٦، ص-ص ٨٥-٩٣.
- (١٦٥) لنظر: نبيه عبد الله بيومسي: تطور فكرة القومية العربية في مصر، الهيئة المصرية المامة للكتاب ١٩٧٥، ص-ص ٢٥٨–٢٥٩.
- (١٦٦) انظر: جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو: فلمفة الثورة، طبع اللجنة العربية لتخطيد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد للناشر أو تاريخ النشر. والدائرتان الأخريان اللتان طرحهما: الدائرة الإسلامية والدائرة الإفريقية.
 - (١٦٧) شكرى عياد: الحضارة العربية ص ١١.
 - (١٦٨) انظر المرجع السابق ص-ص ١١-١٢.
- (١٦٩) انظـر مندور: معارك أدبية، مقال الأدب الشعبي في مخالب السياسة، ص-ص

- (١٧٠) للموياشي: للعرب والحضارة الأوروبية من ٤٨، وهذا عنوان فصل يمند من صن ٨٤ إلى ص ٥٧.
 - (١٧١) انظر الشوباشي: المرجع السابق ص ٥٦.
- (۱۷۷) يقـول الشويلشي بعد أن بين تحقق حرية الفكر ادى العرب، وتأثير انتقلها إلى أوريا [أما أهم ما يميز عصور الازدهار فهو حرية الفكر "حرية مناقشة جميع المشكلات التي تهم الإنسان وتشغل باله، فمن احتكاك المناقشة الحرة ينبثق النور الذي يجلو الحقائق، أو يجلو جلنبا منها .. أو يشحذ الفكر على أقل تقدير وينميه.. ويذلب تحرك عجلة التطور الحضائري، ثم تسرع خطاها] العرب والحضائرة الأوروبية ص-س ٥٠-٥٠، ومـن الملاحظ أن الشوباشي قد قرن بين حرية الفكر من ناحية، وتقدم العلم من نلحية ثانية مما جعله يوشك أن يصرح بضرورة المسلمية من أجل تقدم المجتمع وبناء الحضائرة، حيث يقول أو يانتشار مصنفات "المتكلمين" في غرب أوريا اشتطت شرارة الثورة الفكرية على رجال الدين الذين السنبوا بالفكر، وقد استفحلت تلك السنبوا بالفكر، وقد استفحلت تلك السنطاعت أن تحقى مسبداً فسل العلم عن الدين.. هذا المبدأ الذي مكن العلم الأوروبي مسن تبوء المكافة التي وصل إليها اليوم، ومن المساهمة بأوفي نصيب في بناء الحضائرة الراهنة إص ٥٠.
 - (١٧٣) هذا ما تدل عليه كثير من كتاباته، ومنها على سبيل المثال:
- أ مقدمــة كتابه: في أزمة الثقافة المصرية، دار الأداب، بيروت ١٩٥٨، ص- ص ب ١٠-١٤.
- ب مقالات متعددة في كتابه: أدب وعروبة وحرية، وتكاد تستغرق معظم حجم الكـــتاب، وهي: الوجدان القومي والوجدان الاشتراكي، ص-ص -١٢-٥. ثم أربع مقالات تحمل عنوان "القوميون السوريون والأدب" تحتل الصفحات ٤٧ ١٥- ٥٥- ١/ ٢١- ١٠٠. وفي أولهـــا عـــرض أفكـــار القوميين الســوريين ورد عليها، بينما قلم في المقالات الثلاثة التالية بدراسة أديهم، ثم مقـــال: القوميــة العربية والخياليون ص-ص ١٠٢- ١٠ وهو مناقشة لبعض آراء نازك الملائكة حيل الله منية العربية.

- (١٧٤) رجاء السنقاش: في أزمة الثقافة المصرية ص١٦٠. ومن المهم الإشارة إلى أن المقصود من تعبير "المجتمع" في النص المنقول: السلطة غالباً.
 - (١٧٥) المرجع السابق ص ١٣.
- (١٧٦) دارت مقالات هذا الكتاب حول: مصر والثقافة الأمريكية، مقالات، ص-ص ١٥ ١٧٦) ٢٩-٣٧، الأزهر والثقافة الجديدة ص-ص ١٥-٧٣، هل من رواية جديدة ص-ص ١٤-٥٩، محلولة شكلية ٥٠-٨٨، ثم أزمة الند الأدبى ١١٤-١٩٨، و لا يحبدو أن ثمسة مقالاً واحداً في هذا الكتاب بتاول مسألة القومية العربية، باستثناء المقدمة فقط. ولمل النقاش كان يفترض أن عرضه ونقده النافذ أحياناً لبحض جوانب النقافة المصرية يضم مسألة القومية العربية.
 - (١٧٧) النقاش: أنب وعروبة وحرية ص ٧١.
- (١٧٨) لنظر العالم: معارك فكرية ص ٢٠٠، من مقالة أكثر من طريق إلى الاستراكية.
 - (١٧٩) العالم: معارك فكرية ص ٢٠٠٠.
- (۱۸۰) لفظـــر المعيــــثا ، بلب الوحدة العربية ص-ص ۱۳۸-۱۳۸، وافظر أيضاً: العبد ياسين: تحليل مضمون كتابات الفكر القومي العربي، ضمن كتاب القومية العربية في الفكــر والممارســـة، لصدار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ۱۹۸۰ من ۹۰.
- (۱۸۱) استخدم غالى شكرى تعبير "الوطنية المصرية" ليصف الدعوة إلى القومية المصرية" ليصف الدعوة إلى القومية المصرية لدى لويس عوض، لنظر: غالى شكري: رويا في مشروع لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً " وناقداً ومبدعاً. ص ١٠٣.
- (١٨٢) لنظر: لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مقال زويمة في فنجان، ص-س ١٩٩٩-١٩٤٤.
- (١٨٣) يؤكد لويس عوض على فعدام للتنقض بين القومية والإنسانية، ويكرر ذلك كثيراً في كتابيه "الاشتراكية والأدب" و "الجلمة والمجتمع الجديد".
- (١٨٤) لنظر حديث لويس عوض إلى غالى شكرى، المنشور في: المتقنون والسلطة، ص ٣٢٧.

- (١٨٥) انظر: لويس عدوض: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، المبحث السئاني: الفكر السياسي والاجتماعي القسم الأول من الحملة الفرنسية إلى عهد اسماعيل، طبيع معهد الدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٣، حيث يكرر لويس عوض في مقدمته تلمسه بداية القومية المصرية، انظر المقدمة عس عس أول.
- (١٨٦) لويــس عوض: المرجع السابق ص١٥١، وقد تكرر ذلك في الصفحة ذاتها مرة أخرى.
- (١٨٧) انظر: مقال الطفى الخولي: لويس عوض كان بلخص أنبل ما في مصر من فكر و أصالة، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً " وناقداً ومبدعاً ص ٥٥.
- (۱۸۸) انظــر مقــال: أسامة الباز: عن لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً وناقداً، ومبدعاً، صــص ٢٣–٢٠.
- (١٨٩) انظر: مقال غالى شكرى: رؤيا في مشروع لويس عوض ص-ص ١٠٤-١٠٠.
 - (١٩٠) انظر سلامة موسى: الاشتراكية، ص-ص ١٣-١٤.
- (۱۹۱) انظر: مندور: كتابات لم تنشر، مقال رسل الثقافة الغربية، ص-ص ۱۱۲-۱۱۱، وقد نشر المقال للمرة الأولى في ۱۹/۹/۱۹.
 - (١٩٢) انظر: رجاء النقاش: في أزمة الثقافة المصرية ص ٦٢،٧٢-٧٣.
 - (١٩٣) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية ١٩٦٤.
- (١٩٤) من المحتمل أن يكون لويس عوض قد كتب هذا الكتاب بناء على طلب أو توجيه مباشر أو غير مباشر من السلطة.
 - (١٩٥) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص٩.
 - (١٩٦) انظر: لويس عوض: المرجع السابق ص-ص ٩-١٢.
- (۱۹۷) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص ۱۲، ومن الملاحظ أن تضير لويس عسوض هذا يلتقى مع بعض التفسيرات "الإشتراكية" في الفقرة ذاتها والتي قدمها جامد عمار، انظر: سعيد إسماعيل علي، والفكر التربوي الحديث، سلسلة عسالم المعسرفة، عسد مايو ۱۹۸۷، المجلس الوطني تلتقافة والفنون والآداب، الكويت، ۱۹۸۷، ص ص ۳۷۷ ۳۲۸.

- (19A) لويسم عدوض: المرجع السابق ص ٧٠ و انظر أيضناً ص-ص ٢٧-٢٦ هيث يكتسف لويسم عوض عن أن الاستعمار والملكية قد ربطا النطيم بكل مستويلته و أفواعده بإمكانات العمالة في البلاد، ربطا يهدف إلى الحفاظ على الاستقرار السياسي.
 - (١٩٩) انظر: لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص ٢٥.
- (٢٠٠) لنظسر: لويسص عوض: لمصر والحرية مقالي: الإنسانية الجديدة، موقف الفنان الإنساني، ص-ص ٥٠-١٠، ٢١-٦٣.
 - (٢٠١) انظر: لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص-ص ٣٧-٣٨.
- (٢٠٧) لنظر: لويس عوض: المرجع السابق صفحات ٣٩، ٣٣-٤٤، حيث يعرض هذه الجوانب بنفصيل.
- (٣٠٣) لويسس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص-ص ٤٩-٥٠. وهذا المبدأ تكرار واضع لما ورد في "الاشتراكية والأنب".
 - (٢٠٤) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص٥١.
 - (٢٠٥) انظر: أويس سوض: المرجع السابق ص ٥١.
- (٢٠٦) لنظر لويسم عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص-ص ٥٢-٥٣ حيث يكرر دعوته تلك.
- (
 (۲۰۷) لنظر: لويس عوض: لمصر والحرية، مقال: تأملات في الموثاق (۲)، ص-ص
 ۸۷-۸۲.
- (٢٠٨) انظـر: لويـس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد صفحات ٤٨، ٩٩، ٥٠، ٥٠، حيث تتكرر هذه الدعوة.
 - (٢٠٩) لويس عوض: المرجع السابق ص-ص ٥٠-٥١.
- (۱۱۰) اقترح لويس عوض إجراءات كثيرة وتفصيلية لإصلاح الجامعات المصرية، بداية من صص ١٥١-١٦١ من صنع صص ١٥١-١٦١ بصفة خاصة خداً كبيراً من مقترحاته لتطوير التطيم الجامعي.
- (٢١١) لنظر لويس عوض: الجامعة والمجتمع ص ٥٥- على سبيل العثال وما بعدها حيث تتكرر هذه الطاهرة بشكل لاقت.

- (٢١٢) لنظــر على سبيل المثال لا الحصر نقده لمسرحيتي سكة السلامة والقرافير في كتابه الثورة والأنب. مرجم سابق.
 - (٢١٣) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص ١١٣.
 - (٢١٤) لويس عوض: المرجع السابق ص ١٤٥.
 - (٢١٥) لويس عوض : الجامعة والمجتمع الجديد ص ١٤٥.
- (٢١٦) انظر على سبيل المثال نقده لمسرحية الفرافير، حيث يكاد يرد معظم جوانب التشكيل الجمالي فيها إلى المؤثرات الأوروبية المختلفة، رغم أن بعض هذه الستأثيرات مسئل شسكل السامر وشخصية فرفور يمكن ردها بوضوح إلى الأشكال التمثلية الشعبية. لنظر: الذورة والأدب: صرحس ٢٩٤-٢٩٧.
- (٢١٧) انظر: مندور: الثقافة وأجهزتها، مركز التربية الأساسية في العالم العربي، طبع دار المعارف ١٩٥٨، ص-١٠.
- (١٩٨٨) انظر المصرجع المسابق ص ٩، حيث يقول مندور إنشر الثقافة وحسن استخدام أجهد أنها يعتبر من العوامل الفعالة في إصلاح ما نشكو منه أحياناً من فعاد في الخلق أو ضعف في الشخصية أو عجز عن تحمل المسئولية وحل المشاكل التي قد تواجه كلاً منا في الحياة إص ٩.
 - (٢١٩) مندور: الثقافة وأجهزتها ص ٩١.
 - (۲۲۰) مندور: المرجع السابق ص ٦٢.
 - (٢٢١) مندور: الثقافة وأجهزتها ص ٦٢.
 - (٢٢٢) مندور: المرجع السابق ص ٩١.
- (٢٣٣) حـول معـنى الإصلاح، انظر مصطلح "الإصلاح" في معجم الطوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٤٠.
- (۲۲٤) انظـر: عبد المظيم رمضان: الفكر الثورى في مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو، مكتبة مدبولـي، ١٩٥١، ص-ص ٢-٧، حيـث يفـرق بيـن الفكـر الثورى والفكر الإسلامي.
- (۲۲۰) انظـر على سبيل المثال شهادة أحمد عباس صالح: حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، جـــ١، ص- ص ١٦-٢١.

- (٢٢٦) مسن المغيد ملاحظة أن آخر المقالات التي كتبها مندور كان يتناول فيه مسألة الحاجسة إلى تسنظيم سياسسي، انظر: خيرى عزيز: أدباء على طريق النصال السياسي، ص ١٤١.
- (٧٢٧) لنظر: طارق الغزالي حرب: الأصول التاريخية للاشتراكية الديمقرايلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
- محمـود متولي: الاثنز اكية الديمقر اطية والماركسية، ضمن كتاب الاثنتر اكية الديمقر اطبق، دار الهلال، بدون تاريخ، صــص ٤٧ -٧٠.
- (٢٢٨) يستخدم عبد المطلع رمضان وجمال مجدى حسنين مصطلح "الطبقة البرجوازية المسخيرة" - بينما يستخدم السيد عبد الحليم الزيات مصطلح "الطبقة المتوسطة" انظر دراساتهم:
- أ عــبد العظيم رمضان: صراع الطبقات في مصر ١٨٣٧ ١٩٥٧، ط١، المؤمسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص-ص ١٩٦٧.
- ب جمــال مجــدى حسـنين: البناء الطبقى فى مصـر (١٩٥٢ ١٩٧٠) دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- ج السيد عبد الصابح الزيات: البناء الطبقى والتنمية السياسية في المجتمع المصرى، دراسة سوسيو تاريخية ١٨٠٥ ١٩٥٢، الجزء الأول: طبقات المجتمع المصرى، دار المعارف ١٩٥٥، ص-ص ١٥٣٠.
- (٢٢٩) السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى والتنمية السياسية فى المجتمع المصري، ص-ص ١٥٨-١٥٩.
- (۳۳۰) تنظـر المـرجع المـايق ص-ص ۱٥٦-۱٥٩، عـُّبد العظيم رمضان: صراع الطـيقك في مصر، ص-ص ۱۲۷-۱۲۸، ۱۳۱-۱۳۱، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۳۸-۱۲۹، ۱۶۱-۱۶۶.
- (٢٣١) تظر: السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى صــص ١٥٣-٢١٦، عبد العظيم رمضــان: صــراع الطبقات صــص ١٦٧-١٦٩، ومن الجدير بالملاحظة أن الــزيات قــد عد الصكريين فقة مستقلة داخل الطبقة المتوسطة، بينما لم يجطهم رمضان فقة مستقلة، ويبدو أن التصنيف الأول أدق.

- (۲۳۷) انظر: عبد السطيم رمضان: صراع الطبقات صرص ۱۶۱-۱۶۰ حيث يدرس تأثير تطور التمليم المصرى منذ عهد محمد على إلى ۱۹۵۲ على تطور الانتاجنسيا.
 - (٢٣٣) عبد العظيم رمضان: المرجع السابق ص ١٤١.
 - (٢٣٤) انظر: جمال مجدى حسنين: البناء الطبقي في المجتمع المصرى ص ٦٨.
- (٣٥٠) لنظر: السيد عبد اللحليم الزيات: البناء الطبقى والتتمية السياسية، ص-ص ١٩٦– ٢١٤.
 - (٢٣٦) انظر: جمال مجدى حسنين: البناء الطبقي ص ٦٢.
 - (٢٣٧) انظر: جمال مجدى حسنين: المرجع السابق ص ١٢٨.
- (۲۳۸) لنظر: عبد العظيم رمضان : صراع الطبقات في مصر ص ص ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۸ في مصر ص ص ۱۳۸، ۱۳۹،
- (٣٣٩) انظـر عـبد العظيم رمضان: صراع الطبقات في مصر ص-ص ١٤٥-١٥٠. حيث يحال إسهامات المتقنون في الحركة السياسية والاجتماعية.
 - (٢٤٠) عبد العظيم رمضان: المرجع السابق ص ١٤٦.
 - (٢٤١) عبد العظيم رمضان: المرجع السابق ص ١٤٧.





تعاملت هذه الدراسة مع نتاج نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد الممدرجي في مصدر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) وطرحت - منذ البداية - عددا من الأسئلة، ومن بينها السدؤال الأساسي لها وهو: هل قدم نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي في مصد (١٩٤٥ - ١٩٦٧) نظرية عن المسرح ؟.

ولقد انستهى تحسليل خطاب أولئك النقاد إلى غلبة مجموعة من الظواهر المسلبية المختسلقة التى تبدت فى تناول أولئك النقاد لمهمة المسرح ومهمته وأداته عسلى السواء، وإن كانت السلبيات المتبدية فى تناولهم المهمة والماهية أبرز وأعم كشيرا عمسا تسبدى فى تناولهم الأداة المسرح؛ تنتيجة للأهمية "النسبية" التى نالتها الماهية والمهمة مقارنة بالأداة .

ولقد انتهى التحليل إلى استخلاص كثير من الطواهر السلبية التى تبدت في خطاب أولانك السنقاد؛ فقد بدى في در من المهمة غلبة الجزئية على الصبغ التي طرحوها، وتقديمهم فهما أقرب ما يكون إلى التعليمية لمهام المصرح الاجتماعية، مما كان يتعارض - من ناحية - مسع تأكيدهم المعلن والمتكرر عن ضرورة إتقان الصباغة الجمالية. وقد تبدى - بوضوح في مسياق التحليلات المختلفة في فصل المهمة - أن الأليات المتعددة التي استخدمها أولتك النقاد قد أدت إلى تثبيت فهمهم التعليمي لمهمة المسرح في بسنية خطابهم التقدى بينما ازداد ذلك الفهم التعليمي تثبتا - في السنية المعرقة لخطابهم - نتيجة ظواهر : عدم اقتدارهم على إدر اك دور الوسائط المختلفة بين المسرح والمجتمع، وعدم القدارهم على إدر اك دور الوسائط المخالية - بعمق - عن كيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة ثم تعاملهم على العمل الفني/ المسرحي بوصفه تعبيرا عن كاتبه.

وقد كشف تحليل ماهية المسرح في خطاب أولئك النقاد عن ظواهر سلبية مختـلفة تمثل أعمها في : الفصل بين الشكل والمضمون، وعدم القرة على إنتاج تصــورات نقيـة تثبت العلاقة الجدلية بينهما، وعدم اقتدارهم على بلورة مفاهيم شــاملة، كــلية حــول الشــكل والمضــمون ويــروز ظاهرة التبادل الدلالي بين المصلحات الدائسة على عنصر ولحد أو عناصر متشابهة من عناصر ماهية المسرح وغياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التي استخدموها . (مثل: الشكل، المضمون، الصراع).

ولما كانت الظواهر المختلفة السابقة قد تبدت في تناول أولئك لما يدخل في للأسيس فإن ثمة ظواهر المختلفة السابقة قد تبدت في تناولهم المتأصيل والتجريب؛ أهمها - فيما بتعلق بالتأصيل - تقديم تصورات باللغة الممومية حول كيفية تحقيق التأصيل ؛ تصورات تفقق التحديد العيني الملموس لماهية التأصيل، وإرسائهم التأصيل على أساس المجاورة بين الممدرح بأشكاله الأوروبية، من ناحية، والعناصر المستمدة من الأشكال التمثيلية الشعبية والتراث الشعبي، من ناحية ثانية.

وأمسا تعاملهم مع مسرح بريشت الملحمي - وما يرتبط به من نظرية نقدية - نموذجا للستجريب في المسرح الغربي فقد كشف عن أنه باستثناء حالات قليلة استطاع فيها هذا الناقد أو ذاك أن يقترب من أن يدرك - بعمق - جانبا أو أكثر من جوانب نظریة بریشت - فإن خطابهم حول مسرح بریشت و نظریته قد تبدت فيه ظاهر تان جلبتان : عدم القدرة على فهم المصطلحات البر بشتية فهمًا ناضحًا، وعدم القدرة على تأصيل المفاهيم النقدية التي تشكل النظرية البريشتية عن المسرح الماحمي(١). وقد أدت هاتان الظاهرتان - في تفاعلهما مع مجمل الظواهر السلبية في ذلك الخطاب - إلى عدم اقتدار أولئك النقاد على تقديم وعي حقيقي، فعال بالنظرية البريشتية، وعي يتمثل الإمكانات الحقيقية فيها، ويتيح - من ثم -للمسرح المصدري أن يفيد من اجتهادات بريشت في تجذير المسرح في المجتمع المصرى. ...ويبدو أن هاتين الظاهرتين قد تفاعلتا مع مختلف السلبيات التي أحساطت بستقدم بريشت في هذه المرحلة وفي العقد الذي تلاها أيضاء فأسهمنا في إضعاف تأثير بريشت على المسرح المصرى في هذه المرحلة (١)..... ولقد دعمت تلك النتيجة عوامل أخرى، أهمها: أن عروض مسرحيات بريشت في مصر قد اقتصرت - حتى نهاية ١٩٦٧ -. على بعض مسرجياته التعليمية التي - وإن كانت لاتخاو من بعض عناصر الشكل الملحمي - فإنها الاتستطيع القيام بمهمته (٢٠). ثم السنأخر في تسرجمة نصوص النقاد الماركسيين عن مسرح بريشت ونظريته إلى

منتصد فى العد بعينيات⁽⁴⁾؛ إذ إنها عامل مساعد فى فهم مسرح بريشت ونظريته⁽⁰⁾ مسادام أنصساره وأعداؤه - على السواء - يعون الإطار الماركسى هو المؤثر الفكرى الأساسى فى تشكيل تصورات بريشت الإبداعية والنقلية.

وثمة ظواهر سلبية أخرى تبنت في مواضع مختلفة (٦).

ولكن سيادة تلك الظواهر السلبية المتعددة في خطاب أولتك النقاد لا تتفي - مطاحاً ا - أن ثهـة عددا من الصيغ والمقولات النقدية الدالة التي طرحها بعضبهم، ولكنهم لم يقوموا بتصبيقها أوتعديلها بما ينفى عنها السلبيات المختلفة التي لحقت بها في معمار الخطاب، كما لم يقم النقاد الآخرون - من الاتجاه نفسه سمن لم يطرحوا تسلك الصيغ والمقولات - بذلك للعمل الذي كان يمكن أن يشكل خطوة مهمة نحو تأسيس نظرية الممسرح. ومن هذه الصيغ والمقولات : صيغة البارودي عن أن المسرح تصديل المجتمع، ومقولة العالم عن أن الشكل رؤيا اجتماعية أقلام عن أن الشكل رؤيا اجتماعية أقلام مسلامة موسى عن أن اللقة مؤسسة لجتماعية، ومقولة شكرى عياد عن أن الكاتب المسرحي المربى - وأنه لذلك المسرحي المربى - وأنه لذلك يخطق مواضحات وتقاليد جديدة، ثم مقولة مندور التي ترى أن إمضمون الدراما "هو" الصراع] (أ).

إن التأسيس التقدى الفعال لأية صيغة أو مقولة من تلك الصيغ والمقولات السابقة، والعمل على تعميقها بيمكن أن يؤدى إلى الإقادة منها في اكتشاف بعض حوانب خصوصية المصرح العربي وإشكالاته "الحقيقية"، من ناحية، والإسهام في بلورة نظرية ما عن الممرح من ناحية؛ إذ إن تلك الصيغ والمقولات تتضمن إمكانات فعالة؛ فمقولة مندور تمثلك بعدا إيجابيا يتمثل في كونها تكاد تلفي ثلاثية المصحمون والشكل المتجابة والمتكررة في خطاب أولتك النقاد بينما يمكن لمقولة العالم أن تقود - لو أنها أنتجت آليات نقدية متسقة معها - إلى تأسيس اجتماعية حقيقية المشكل مما يقضى على البحث اللاهث الذي تبدى لدى أولتك النقاد عن مصامين المسرحيات وأفكارها، وأما مقولة شكرى عياد فإنها خطوة يمكن أن

بالمسرح الأوروبي، مما يمكن أن يؤدى إلى انتشاف الإشكالات الحقيقية للمسرح العربي، والسعى - من ثم - إلى التنظير انطلاقا من تلك الإشكالات.

ويقدر ما يكثف وجود تلك الصيغ والمقولات الدالة في مسار هذا الخطاب عدن بعدض الجوانب الإيجابية فيه، فإن إهمال أولتك النقاد لها يشكل ظاهرة من الظواهدر القارة في البنية السيقة لخطابهم، هي: ظاهرة الإجهاض التي تتمثل في إهمال منتجى الخطاب لمقولات وصيغ فعالة - أتتجوها أو استخدموها في لحظة ما - لصدالح مقولات وصيغ أخرى أقل عمقاً مما أعلق تأسيس الخطاب النقدى تأسيسا فعالا، سواء في ذاته. أي بوصفه خطاباً منظاقاً على ذاته أو بوصفه خطاباً احتماعاً منظاقاً على ذاته أو بوصفه خطاباً

ولقد شكلت تلك الظواهر السلبية السائفة - معا - نوعا ولحدا من العوائق السبق عاقت منتجى ذلك الخطاب عن أن يؤمسوا نظرية ما حول المسرح ؛ إذ ثمة عوائق أخسرى ترتد إلى السياقين الاجتماعي والثقافي اللذين قدم أولتك النقاد في إطار هما نستاجهم النقدى....وإذا كان النظرية النقدية أكثر من معني⁽¹⁾ فإن هذه الدراسية تطلق من من حدّ النظرية بأنها تصورات عامة وشاملة، حول مجال أو موضوع معرفي محدد، يجب أن تتحقق فيها شروط ثلاثة، هي:

- الاقداد على تمييز الظاهرة موضوع الدرس تمييزا دقيقا يفصل بينه وبين الموضوعات والظواهر الثبيهة بها١٠٠٠.
 - الاتساق بين العناصر المختلفة التي تتشكل منها تلك النظرية(١١).
- أن تكون تنظيرا المواقع، أوالحياة الاجتماعية ، الأنه إذا كانت إكل حياة المستماعية ذات بعد نظري، فكذلك كل نظرية تعد ممارسة اجتماعية فعلية (١٠). فالنظرية إذن نتاج من نلحية لممارسة اجتماعية عليها أو متزامنة معها، وهي من نلحية ثانية ممارسة اجتماعية بذاتها، تصعي إلى حد الممارسة الاجتماعية حداً غير جامد ؛ فعندما تتغير الأمس العقلية التقليدية التي تتعزز ممارستنا اليومية فإن النظرية التي تستدر إليها يجب أن نتحدل (١٠).

إن لتصمل المنظرية المباشم بالواقع أو بالحواة الاجتماعية بشكل ضمانًا التحقيق وحدة النظر والتطبيق فيها وحدة جدلية ⁽¹⁴⁾، من نلحية، ويعصم منتجيها من أن يزيفوا موضوع النظرية ولجراءاتها، من ناحية ثانية.

ولقد كانت المدييات المختلفة التى تبدت فى نتاج أولتك النقاد عوائق داخلية عاقت ذلك الخطاب عن أن يقدم منتجوه نظرية تحد الممارسة المسرحية فى مصر، كما كانت - فى الوقت نفسه - تتفاعل مع مجموعة من العوامل المتصلة بالسياقات الاجتماعية والتاريخية والثقافية التى أنتج أولتك النقاد خطابهم فى إسارها. وأهمها: حداثة المسرح العربي، والطبيعة السلبية التى غلبت على علاقة أولتك النقاد بالنقد الأوربي، والتأثير السلبي الذى لعبته الأبديولوجيا فى بنية خطاب أولتك النقاد.

فأما عن العامل الأول فمن المعروف أن ما تعارف عليه النقاد حتى ١٩٦٧ على أنه يشكل ما يُعرف باسم "المسرح العربي" لا يمند - مقارنة بالمسرح الغربي في مرحلة ١٩٤٥ - ١٩٦٧ - تحبت مسمى الأنب المسرحي هو عند قايل مر الكنابات المسرحية ؛ أهمها : مسرحيات شوقى والحكيم ومحمود تيمور وباكثير، مين مرحلة ما قبل ١٩٤٥ ، ثم ما قدمه كتاب الخمسينيات والستينيات ابتداء من نعمان عاشور، سعد الدين وهبه، الفريد فرج، صلاح عبد الصبور، محمود دياب، نجيب سرور، وغيرهم آخرون. وبذلك فقد نفي من تاريخ المسرح العربي الرسمي تسرات طويل من الممارسة المسرحية بدأ - بوضوح - من النقاش وصنوع، واستمر موازيا للكتابات المتي وضعتها المؤسسة النقدية تحت مسمى الأدب المسرحي" هذا فصلا عن الظواهر والأشكال التمثيلية الشمبية التي وُجنَت قبل نلك المسسرح الرمسمي ، والتي عاصرته فترات طويلة وبذا فقد كان ذلك الذاقد يقلُّص حبدود المسرح العربي تقليصنا واضحًا دعمته عوامل أخرى مهمة، مثل عدم نشر نصــوص الــرواد - أمــئال الــنقاش وصنوع والقبلني وغيرهم - إلا في نهاية الخمسينيات وما بعدهاء وعدم اهتمام المؤسسات التطيمية بدراسة المسرح العربى إلا في فـ ترة مـ تأخرة نسبيا من عمل تلك المؤسسات الحديثة (١٥) مما يؤكد غياب المسمانات المؤسسية" عن دراسة المسرح العربي، تلك الضمانات التي تشير إلى

المساحة الستى يحتلها هذا العلم أو ذاك في الجامعات (١٦). فضلا عن افتقاد المسلة هؤلاء النقاد تراث النقد المسرحي السابق عليهم (١٧).

ولقد أدى ذلك التقليص لحدود المسرح العربي إلى تحجيم مجال التنظير أمام هؤ لاء النقاد، لاسيما أن الكثيرين منهم قد دخلوا مجال النقد المسرحي وهم يدركون - بوعي شديد - رفضهم لمعظم الممارسات المسرجية العربية السابقة - في معظم الأحيان – عملي كتابات الخمسينيات(١٨). ولعل وضعهم هذا إنما برتبط بتأخر: اعستراف كسثير من المتقفين - في الأجيال التي سبقتهم مباشرة - بالأتواع الأدبية المستحدثة في الأنب العبرين الحديث (١١)، وبينما كان الناقد الأوروبي الذي بقدم نظرية ما عن المسرح يستند إلى خبرات وممارسات اجتماعية تسبقه بمئات السنين - كمسا يتبدى لدى النموذجين المتقابلين: أرسطو، وبريشت - فإن الناقد المصرى في تـلك المرحلة كان قد قلص مجال الممارسة الاجتماعية التي يعتمدها لصباغة نظريته؛ فلم يعد التنظير تتظير اللممارسة العربية/ المصرية، وسعيًا إلى اكتشاف خصوصياتها، دون إغال صيلتها بالأشكال المسرحية الأوربية، - بل أصبح نتينظير عميلاً ينصببُ - في كيثير من الأحيان - على نقل بعض صيغ النقد الأوربي ومقولاته المختطفة لتطبيقها على النصوص المسرحية المصرية. وهنا يترابط العامل الأول مع العامل الثاني الخاص بطبيعة علاقة ذلك الناقد بالنقد الأوربي؛ فإذا كان ذلك الناقد قد نقل كثيرًا من صيغه ومقولاته عن النقد الأوربي، فسان ذلك النقل - في ذاته - ليس عائقا أمام تأسيس نظرية ؛ بمعنى أن افتقاد ذلك السناقد – في هذه المرحطة الى نماذج ابداعية مصرية تسلم المؤسسة النقيبة بانضواتها تحت مسمى الأنب المسرحي، وتنظر إليها بوصفها نماذج الصيلة تسعى الأجيال الستالية إلى الإفادة منها - قد دفعه إلى أن يجعل معظم نماذجه المختارة أوروبية، وبذلك النقى نقل الصيغ والمقولات الأوروبية مع أوربية النماذج "المثلى". ولقد كان يمكن اذلك النقل أن يسهم - بفعالية - في تأسيس نظرية ما عن المسرح لو أنه اقترن بأمرين:

إدرك خصوصبيات الصبيغ والمقولات والأشكال المنقولة عن أوروبا
 إدر لكَا نار بخيًا عميقًا بكشف عن العلاقة الحميمة بينها وبين المجتمعات

المدى أفرزتها، مسن نلحيسة، ويكشف عن كيفية استجابتها السياقات الاجتماعية والسياقات الاجتماعية والسياقات المجتماعية والمتاريخية ثانية، ويميسز بيسن الجوانسب التاريخية النسبية في كل منها أي في الصيغ والمقسولات والأنسكال)، والجوانب الأخرى الشاملة التي تجملها قادرة على الاستجابة لمتطلبات متغيرة، يطرحها واقع مختلف عن الواقع الأوربي الذي أفرزها.

- السمى نحو تأسيس عماليات نقدية مرنة في التعامل مع النصوص والظواهر المسرحية العربية بهدف اكتشافها اكتشافا حقيقيا لا يراها مجرد محاكاة لنماذج أوروبية سابقة، بل يبرز سماتها المختلفة الناتجة عن علاقتها بواقعها الاجتماعي التاريخي، والتي قد لا تختلف - عبر التحليل - عن ظواهر أوروبية شبيهة دون أن تكون مجرد صورة منها.

ولكن الخطاب الذى قدمه أولئك النقاد لم يستطع لنجاز هذين الشرطين ؛ فقد
تبدى من تحليل مهمة الممسرح وماهيته لديهم نتوع المؤثرات الأوروبية المختلف
المستى أفادوا منها: فقمة مؤثرات كلاسيكية نبدت عدد درس الماهية بصفة خاصة،
ومؤشرات لجستماعية: ماركسية كانت أم وضعية، ثم هناك المؤثرات التعبيرية
الرومانسية التي نبدت - بجلاء - في جوانب مختلفة من المهمة والماهية. ولقد قام
منتجو ذلك الخطاب بنزع الصيغ والمقولات - التي تشكل المؤثرات الأوربية
المختلفة في خطابهم - من سياقاتها النقدية الأصلية دون أن يدركوا - دائما -
العلاقات الجدلية الستى تربط هذه الصيغ والمقولات والآليات النقدية التي تشكل
الخطاب النقدي، وقد نبدى - في مواضع مختلفة سابقة - إن آلية الإزاجة كانت
الخطاب النقدي، وقد نبدى - في مواضع مختلفة سابقة - إن آلية الإزاجة كانت
اليم متكررة لدى منتجى ذلك الخطاب في تعاملهم مع صيغة الواقعية الاشتر اكية (١٠٠).
البيم نموذجا واضحا على إجهاضهم الفاعلية الحقيقية لتلك لمقولات ؛ وعلى سبيل
لديهم نموذجا واضحا على إجهاضهم الفاعلية المقيقية لتلك لمقولات ؛ وعلى سبيل
عسن السنقد التمييري/ الرومانسي، ويث هدفت نلك المقولة إلى نقض
عسن السنقد التمييري/ الرومانسي، حيث هدفت نلك المقولة إلى نقض
المختلفة في خطاب النقد التعبيري/ الرومانسي، حيث هدفت نلك المقولة إلى نقض
المختلفة في خطاب النقد التعبيري / الرومانسي، حيث هدفت نلك المقولة إلى نقض

التصدور الكلاسبيكي البذي يسرى وجود نموذج علم، ومسبق الشكل/ الأشكال المسجر حية، حجيده أر سحاو وطبقته – في تجايات مختلفة – الكلاسيكية الفرنسية المحدثــة لأتهــا كانت - كأرسطو أيضا - تبحث عن الإنساني، العام، المنفات من قيد د المزمان و المكان. و إذا كانت تلك المقولة التعبيرية/ الرومانسية تتقض ذلك التصبور الكلامبيكي "الجامد" فإنها كانت تتضمن – في الوقت نفسه – فتح مجال المتجريب أمام الكاتب المسرحي الرومانسي لإبداع أشكال جديدة خارجة على التقنينات الكلاسيكية ولكن هذه المقولة لا تستطيع أن تؤدى - بفاعلية - هذه المهمة منفصيلة عين عدد آخر من مقولات النقد التعبيري/ الرومانسي؛ من قبيل أن إكل عصير وكيل أمية تتتج فنها الخاص](٢١)، وأنه رغم تعدد الأشكال الدرامية فإن [النوق القومي يستطيع وحده أن يحدد ثلك النظم الدراسية المختلفة](٢٢)، وأن إكل عمل فني هو تنظيم مشوه يتحرر كي يتطور بلا قيود كما في الطبيعة [(٢٣). وإذا كباتت تبلك المقولات النسيرية/ الرومانسية قد ارتبطت بإجراءات نقدية وإيداعية مختَـلفة عمــثل: الــتأكيد على أهمية الشخصية المسرحية ووضعها فوق الحدث، و الدعوة إلى شخصيات فردية لا معممة، والاهتمام بالبيئة لأنها الإطار الذي تتطور» الشخصية (^{۲۲)} - فإن هذه الإجراءات والمقولات جميعا قد ارتبطت - أسامنا -بتطيل الرومانسيين للعلاقة بين الفن والمجتمع^(٢٥).

وحين أخذ منتجو خطاب النقد الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) تلك المقولسة عسن الرومانسسيين الأوروبييس، فإنهم قد عزلوها عن سلسلة المقولات والإجسراءات المرتسبطة بهسا في خطاب الرومانسيين الأوربيين؛ فكانت النتيجة الواضحة لذلك تحجيم المقولة، من ناحية، وعدم القدرة على الإفادة الحقيقية منها مسن ناحية ثانية - في تأسيس نظرية نقدية مرنة ويكفي للتدليل على ذلك مسن ناحير المستاجات الجيل الأول خاصة؛ فمندور ولويس عوض - بما لهما من تأثير ولضح على الجيلين الثاني والثالث - كانا ينطلقان، نظريا، من تلك المقولة، مع حفاظهم - في الوقد عد والأصول النقدية التي كانا يتصور إنها، دائما، ثانية، وهذا ترجه كلاسيكي واضح كانت تدعمه المؤثرات الكلاسيكية المختلفة لدى مندور خاصه.

إن تــنوع المؤشــرات الأوروبيــة المختلفة في خطاب أولئك الفقاد، وغياب الســـياقات النقدية الشاملة لها عن خطابهم، مع افتقاد خطابهم الأصول الفلسغية لهذه المؤثرات، قد أديا - بوضوح - إلى افتقاد تصوراتهم المطرحة خصيصة الإتساق التي ينبغي تحققها في أية نظرية نقدية.

وإذا كانت القدرة على تمييز الموضوع / الظاهرة موضع الدراسة تمييزا عدن مروط النظرية، فإن الظواهر السلببة المختلفة التي تبدت عند تصليل ماهية المصرح ادى هؤلاء النقلا قد كانت عائقا واضحا أمام لكتساب خطابهم ذلك الشرط فظواهر : الفصل بين الشكل والمضمون، وعدم القدرة على بلورة تصورات نقية تبلورة الجداية بينهما، وعدم القدرة على بلورة مفاهيم شاملة كاية حول الشكل والمضمون، وانصباب الممليات النقدية على العناصر الحبابة في التشكيل المصروحي - هذه الظواهر كلها إنما تشير بوضوح إلى عدم الشكار منتجي ذلك الخطاب على تمييز الموضوع / المصرح تمييزا نقيقا وهذه النتيجة تدعمها ظواهر أخرى في بنية خطاب أولتك النقاد، وهي:

نقداد الجيل الأول عطليمات، البارودي، مندور عو لويس عوض، تشير إلى أن تأسيس ماهية المسرح تأسيسا شاملا لم يكن شاغلا من الشواغل النقدية لهم، وإنما كل ما قنموه حول الماهية لم يكن سوى ملاحظات جزئية، قليلة، يستوى في هدذاً طليمات والبارودي ولويس عوض (١٧)، وأيضا مندور الذي وإن بدا أكسر منهم اهتماما بتقديم جوانب مختلفة نتخل في إطار ماهية المسرح، فإنه كسان يركدز على عرضها عرضا جزئبا مبتسرا دائما (١٨)، من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن المصطلح النقدي لديه منضبطا ؛ إذ كان يستخدم - بكثرة لافستة - مصطلح "الرواية" الذي يشيع في أوساط الممثلين بديلا عن مصطلح المسرحية (١٩).

٧- واقد كانت الظاهرة السابقة مرتبطة بظاهرة أخرى تبدت - بوضوح - في فصل الماهية؛ وهي انصباب جل عمل أولتك النقاد على تتاول العناصر العامة الدي يتفكل النص الممسرهي وإذا كان قد تبدى - أحيانا - لدى بعض أولتك النقاد (أمثال : أحمد عباس صالح، شكرى عباد، رجاء النقاش) اهتمام واضبح - إلى حمد ما - بتناول بعض جوانب ماهية الممسرح، فإن هذا إنما يشير إلى الاختلاف النسبي في دور المؤسسة النقدية - ممثلة في نقاد هذا الاتجاء - نتيجة التغير في حركة الممسرح المصرى ؛ بمعنى أن الاهتمام النسبي الذي تدبي لديهم بماهية الممسرح إنما ارتبط - في جأنب من جوانبه - بتراكم نئاجات إداعية مصرية قبلت المؤسسة النقدية إدخالها تحت مسمى المسرح / الأشب المسرحي، ومن ثم جعلتها موضوعا للدرس.

٣ - وتتمــنل الظاهــرة الثالــنة الكائمة عن عدم اقتدار منتجى ذلك الخطاب على تمييــز موضــوع نظــرية المسرح تمييزا دقيقا فيما كثف عنه درس الماهية الجماليــة لديهم من خفوت الفروق بين الوضعيين والمركسيين الأوليين. فقد تبدى انشغال التيارين جميعا بالشخصية المسرحية ودلالتها الاجتماعية، وبينما كــان لويــس عــوض والعالم يهتمان بممائلة الصراع من زوايا مختلفة، فإن مندور كان من لكثرهم. في التتاول النظرى المصراع في حين أنه كان مشغو لا - في نقده التطبيقي - بالبحث عن الحدث.

ولقد كانت تأتك الظاهرة تتفاعل – بقوة – مع ظاهرة أخرى تبنت فى درس المهمة، وهى ظاهرة:الربط بين النص المسرحى ومبدعه ربطا مباشرا، يجعل من أولهما دالا مباشرا على ثانيهما.

وليست نلك الطواهر الثلاث المتداخلة سوى ظواهر متجاوبة - فى علاقتها بالسَــلبيك المختلفة التى شابت خطاب أولتك النقاد حول الماهية - فى الدلالة على أن منتجى هذا الخطاب لم يستطيعوا تحديد موضوع نظرية المصرح تحديدا دقيقا.

ومن الواضح - أن خطاب أولئك النقاد كان معنيا - في المقام الأول - لا بتصليل جماليات النصوص والعروض المسرحية المختلفة التي تتاولوها، بل بتوصيف بعض جوانبها وقد تدعم ذلك التوجه - في مرحلة الستينيات خاصة - نتجة اتجاه كثير منهم إلى الاهتمام بتضير النصوص المسرحية تضيرا يدرأ التعارض بين الكَتْاب، من جهة، والسلطة من جهة ثانية، والجمهور من جهة ثالثة.

وأما عن تأثير الأبديولوجيا على النظرية النقدية الخابين من البين أن الأبديولوجيا المحتمل إنها تمثل شرطاً الأبديولوجيا لمحتمل إنها تمثل شرطاً جوهرياً لقيام النظرية النقدية، وبصفة خاصة في العالم الثالث حيث تقرض طبيعته على النشاط الفتي/ الأدبي / الفكرى / الجمالي أن يسهم بفعالية في تغيير الواقع بجوانبه المختلفة – والقضاء على ملبياته المتعددة. ولكن فاعلية جدل الأبديولوجيا مع النظرية النقرية، بينما غوابها يقضى على تلك الإمكانية، وهي:

- ألا تعوق الأبديولوجيا منتجى الخطاب النقدى عن أن بروا واقعهم بعمق،
 وأن يحدوا موضوع نشاطهم الذهنى حداً صارماً.
 - أن تخلو الأيديولوجيا في ذاتها من التناقضات .
- أن يستحقق تأمسيس الأيدبولوجيسا والنظرية على السواء في إطار الحرية: حرية الفكر والتعبير، واكتشاف الواقع ونقده في آن.

ولقــد كـــان منـــتجو خطاب النقد الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) يفــتقدون – بدرجـــة أو بلخري – تلك الشروط مما جعل للأيديولوجيا التي بطُنث. خطابهم السندى تصارس - داتصا - تأثيرات سلبية على ذلك الخطاب الم تكن الأبديولوجيا التي صاغوها تخلو من بتاقضات مختلفة نتيجة التكوين الطبقي لهم (11) وكانت تلك التناقضات هي العامل الأساس الذي جعلهم الاستطيعون رؤية الواقع المصدري رؤية كاشفة اجوهره الحقيقي غير أن العامل الأكبر الذي عاقهم عن أن يقدموا نظرية ما عن المسرح إنما هو الفقاد الحرية احرية الفكر والتعبير عمما جعل الناقد مشغولا - في كثير من الأحيان - بكتابة ما يثبت عدم خروجه على الخطوط الستى حددتها الملطة للإبداع بدلا من أن ينشغل بالمكوف على تصوراته وصيغه والباته ليطورها وليبرتها من التناقضات.

ولذا كان ذلك الناقد الاجتماعي قد انشغل دائما بالبحث عن مضامين الأعمال المسرحية فحارسه - في ذلك - إنما كان يقوم بابتتاج أيديولوجيا طبقته الاجتماعية التي كانت - هي ذاتها - الطبقة التي تنتمي إليها سلطة يوليو.

وإذا كانت هذه الدراسة قد اكتفت بطرح السؤال عن وجود النظرية النقدية الوعدة الله عن وجود النظرية النقدية الوعدة الله عن الله المستاج تحالله الله مسزيد مسن التجلية والتعميق. وأهمها تأثير العلاقة بين الذاقد والسلطة على نفسير أولنك النقاد النصوص المعرجية في مرحلة الستينيات خاصة، والحاجمة إلى تعميل درس المؤثرات الأوروبية المختلفة التي أثرت في نتاجات أولى النقاد، وعلاقة النقد المعرجي الذي قدمه أولتك النقاد بنقدهم للأنواع الأدبية الأخرى. وثمة ضرورة للتعامل مع ذلك النتاج النقدى بوصفه كله تجريبًا حاول أن يؤطر أو يولكب التجريب في المعرج المصرى في تلك المرحلة، غير أن الأساس الذي يستند إليه ذلك الفهم المتجربب يختلف عن المفهوم الذي ساد في هذه الدراسة (۱۳).

+ هوامش الخاتمة :

- (١) انظر الفقرات الخاصة بممرح بريشت في فصلى المهمة والماهية في هذه الدراسة.
- (٢) انظر عرض ناهد الديب اللجوانب التي أحاطت بتلقى بريشت في المسرح المصرى
 إلى متنصف السبعينيات وتحليلها الذي يدلل على دور هذه الجوانب في نقليل فاعلية
 تأثير بريشت على المسرح المصرى:

NAHED EL_DIEB:DIE WIRKUNGEN des STÜCKSCHREÏBERS B.BRECHT in ÄGYPTEN S-S 13-15.

- (٣) مسرحيات بريشت التي عرضت في مصر إلى نهاية ١٩٦٧، هي :
 - الاستثناء والقاعدة ١٩٦٤.
 - طبول في الليل ١٩٦٦.
 - _ الإنسان الطيب ١٩٦٧.

بيسنما بدأت تجارب تقديم مسرحيته الملحمية دائرة الطباشير القوقازية منذ ١٩٩٢، ثم توقفت ولم تعرض المسرحية إلا في عام ١٩٦٨.

(٤) انظر:

- NABIL EL HAFFAR: BRECHT in ARABISCH: BEMERKUNGEN zur BRECHTREZEPTION in SYRIEN ,in :BRECHT 80,D.D.R 1980.S S 56-57.
- (٥) يمكن التمثيل على ذلك مراجعة الفهم الذي تقدمه "لميس العمرى" لمهمة الممدرح عاد
 بريشت حيث نتطاق من الفهم الماركسي في دراستها التالية:

LAMICE EL AMARI:BRECHT in der arabischen WELT,in:BRECHT 80:ABD,S-S 43-54.

- (٦) انظر فصلى المهمة والماهية من هذه الدراسة ولاسيما الفقرات الأخيرة منهما.
 - (٧) انظر العالم: الثقافة والثورة، مرجع سابق ، ص ٧٣ .
 - (A) مندور: قمسرح، مرجع سابق ، ص ١٥٠.
- (٩) المعنى المنواتر المنظرية بركز على أنها مجرد تصورات عامة حول مجال أو موضوع معين. وهذا هو المعنى السائد لدى كثير من النقاد الأوروبيين الذى أسهموا في دراسة نظريات المسرح، انظر الدراسات التالية :

- Carlson: Theories of The Theatre p 9.
- Gellrich :Tragedy and Theory :Ibid, المدخل

أما المعنى الذى تصوغه هذه الدراسة للنظرية فهو لا يفسل بين الجانب الشامل فيها وبيسن انصافها بالاتساق، من ناحية، وكونها نتاجا اجتماعيا وذات وظيفة اجتماعية من ناحية ثانية.

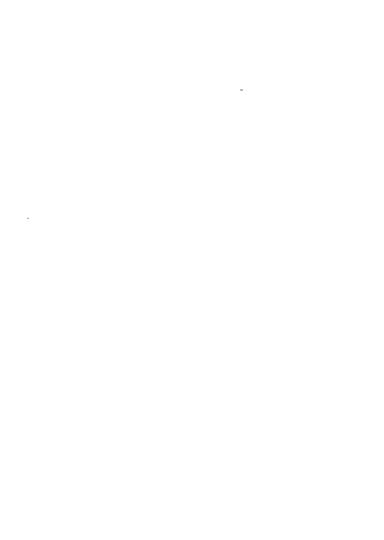
- (١٠) انظـر : عـبد المـنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨ ص ٧.
- (۱۱) انظر : ميد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ۱۱، وهو يطلق صفة الاتساق على المنهج لا على النظرية.
 - Eagelton, Terry: The Siginificance of Theory, basil blackwell p 24. (\Y)
 - Eageleton, Ibid p 25 انظر: (۱۳)
- (١٥) أول دراسة أكاديمية عن المسرح العربي هي دراسة محمود حامد شوكت التي قدمها لقسم اللغة العربية بآداب القاهرة عام ١٩٤٧، بعنوان " المسرحية في شعر شـوقي". ونشـرها في العـام نفسه. وقبل هذا التاريخ بسنوات قليلة جدا كان معهد التمــئيل بد بدأ يستقر، وليس من الواضح إن كان من يدرسون فيه قد أصدروا كتبا عـن الممــرح العربي أم لا، بدليل أن محاضرات مندور فيه - والتي نشرها تحت عنوان "-في الأدب والنقد " ١٩٤٩ - لا علاقة مباشرة لها بالممرح العربي.
 - FÜGEN HANS NOBERT: WEGE der LITERATURSOZIOLOGIE, S 13. : نظر (١٦)
- (١٧) يمكن القدول تعميما إنه حتى بداية السنينيات كان نقاد المسرح في مصر لا يكانون يعرفون شيئا عن تاريخ النقد المسرحي في مصر حتى ١٩٤٥، والإستثنى من هذا سوى بعض الكتابات، ومنها كتابات محمد تيمور، وفرح أنطون. وقد أخذت مؤسسة الجامعة ومعهد الفنون المسرحية يهتمان - منذ بداية السنينيات فقط -بتاريخ النقد المسرحي في مصر، فقدمت دراسات قليلة حتى ١٩٦٧، وهي :

- العسيد حسن عيد : تطور النقد المسرحى في مصر، المؤسسة المصرية العامة التأليف والأثباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والنرجمة ١٩٦٥.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: الذقد المسرحي في مصر ١٨٧٦ ١٩٢٣، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الأداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥.
- (١٨) هذا ما تكشف عنه مراجعة كتابات مندور، لاسيما كتبه: الممدرح، الممدرح النثرى، ومسرح توفيق الحكيم، في مواضع مختلفة منها. كما يتجلى الأمر نفسه في بعض كستابات لويسس عسوض، ومن أوضعها مقالاته عن ظاهرة "الأقدمة الرومانية" في كتابه: در اسات في النقد والأدب.
- (۱۹) هـناك مواقف متحدة تشير إلى تواتر هذا الموقف بين كثير من المتقين المنتمين المنتمين المنتمين المنتمين المياروف أن محمد الى الجيل الأولى من نقاد هذا الاتجاه ؛ فمن المعروف أن محمد حسين هيكل لم يضع اسمه على الطبعة الأولى من "زينب" والتي حملت عنوان "مسافلر وأخلاق ريفية" ولكنتي بوضع تعبير: بقلم فلاح مصرى. كما أن توايق الحكيم أيضا كان لا يشير إلى اسم عائلته على المسرحيات التي كان بكنها المفرق الأملية في المشرينيات، قبل سفره إلى فرنسا. ومن المنقول عن المقاد أنه كان يرى أن قدراءة الشعر أكثر فائدة من قراءة الرواية..... ولكن المفارقة اللاقفة إن هؤلاء الأدباء رغم ذلك قد استخدموا الأنواع الأدبية المستحدثة في "التعبير"عن تجاربهم.
 - (٧٠) انظر تحليل نتاجات مندور، وكمال عيد في فصل المهمة في هذه الدراسة.
 - Daniels, Barry: Revolution in the Theatre P22. (٢١)
- De stael: On Dramatic Art: in: Sources of Dramatic Theory, volume 2 by Michael j. Sidnell Cambridge University press1994. p 185.
 - Daniels , Ibid: p 22. (YT)
 - Daniels , Ibid : p p 24 25. : انظر (٢٤)
 - Daniels, Ibid p 22 (Yo)
 - HERMANN HAAMANN: E.B.Q. S3. (Y7)

- (۲۷) لعل ذلك أن يكون قد أتضح في فصل الماهية في هذه الدراسة. ومن الملاحظ أنه مسن بين مقالات طليمات والبارودي المتحدة حول المسرح كان أقلهما ما برز فيها اهتمامهما بالماهية، ومنها:
- السيارودى: فسن المسرح، الرسالة، عدد ١٩ يناير ١٩٤٨ .وفيه يؤكد البارودى على أن الواقعية هي الصلة الفنية بالواقع.
- طسليمات : المسترح استثارة الواقع ...وليس الواقع، الرسالة، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ء ص – ص ٨٧ – ٨٩
- وفيه يؤكد طليمات أن المسرح يعتمد على مادة من الواقع أو المجتمع ويصوغها جماليا.
- (٢٩) انظر : مندور، المرجع السابق، ص ص ١٦٥ ١٨٣ حيث تبرز لديه المبادلة الدلالية بين "المصرحية " و"الرواية" ومن الجدير بالملاحظة أن تلك المبادلة الدلالية قد برزت نقسط في الصفحات التي كان مندور يتحدث فيها عن النقد المسرحي النط بيقي، بيسنما لم ترد في الصفحات الأخرى التي عرض فيها جوانب من تطور المسرح الأوربي، والستي أشرنا إليها في الهامش المبابق، ولمل هذه الظاهرة ترتد أيضا إلى التأخر النصبي لاستقرار مصلح لمسرح في الثقافة العربية الحديثة : فكما يشسير محصد كامل الخطيب كانت كلمة الرواية تطلق أولا على المسرحية، ثم أصبيفت إليها صفة التشخيصية تمييزا الها عن الرواية، ثم استمعل أيضا تعبير "رواية تمييلية" فيل أن تستقر دلالة كلمة المسرح ...انظر : محمد كامل الخطيب (محرر ومقدم) تنظرية المسرح، ج١ء منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٩٤، ص ٧ من التمهيد.
 - (٣٠) انظر تفصيل ذلك في فصل الأيديولوجيا في هذه الدراسة.

- (٣١) يسرى أحمد شمس الدين الحجاجي أن المسرح المصرى الإيزال منذ نشأته إلى الأن في طــور الــتجريب، وأنه لم يتباور بعد تباورا يتمثل في بروز أشكال فنية خاصــة بسه وقد تبدت بعض جوانب من فرضيته تلك في دراسة أمسرحية شوقي "مجــنون أيلي"، ثم في خاتمة دراسته للمسرحية الشعرية في الأنب العربي الحديث، انظر:
- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في الأدب العربي، دار الهلال، ١٩٨٣،
 الفصل الخاص بمسرحية شوقي مجنون ليلي.
- أحمد شمس الدين الحجاجى: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار
 الهلال ، ١٩٩٥ ، ص ص ٣٦٨ ٣٦٩ .





+ المصادر والمراجع:

من المفيد تقديم الملاحظات التالية قبل رصد المصادر خاصة .

- المقصدود بالمصادر هذا كل كتابات نقاد الاتجاء الاجتماعي في النقد المسرحي
 والأدبي، وفي المجالات الأخرى أيضاً.
- ٧- الحد الزمنى لتلك الكتابات يقع ما بين ١٩٤٥ ١٩٦٧، ولكن فى حالة بعض السنقاد الذين قدموا نتاجا نقديا أو فكريا قبل ١٩٤٥ مثل سلامة موسى ومندور فيان ذلك النتاج يدخل فى إطار المصادر، ولاميما حين يتضمن بعض التمسورات التى طرحها هؤلاء النقاد بداية من ١٩٤٥. وأما كتابات بعض هولاء النقاد بعد ١٩٤٧ مثل كتابات غالى شكرى فتدخل فى إطار المراجع، حين يتم الامتمائة بها فى تفسير بعض جوانب النتاج النقدى والأيديولوجى لهؤلاء النقاد.
- سا كانت الدوريات المختلفة تكاد تكون المصدر الأساسي الذي قدم فيه هؤلاء السقاد إنستاجهم فإنسه قد تمت في معظم الأحيان الإشارة في الهوامش الداخساية إلى أمساكن النشرات الأولى لكتابات هؤلاء النقاد. ولن تعاد هذه الإشسارة هسنا إلا في حالة واحدة فقط عوهي الاعتماد على مادة منشورة في الدوريسات ولسم يتم نشرها حتى الأن في كتب، وهذا ما تبدو أهميته بوضسوح في حالة كثير من النقاد، أمثال: أحمد عباس صالح، زكي طليمات، أميسر اسكندر، فساروق عبد القادر، صبحي شفيق، عبد الفتاح المبارودي، وغيرهم آخرون.
- ٤- في حال ة الاعستماد عبلى الطبعات غير الأولى من كتابات هؤلاء النقاد، يتم
 إشبر ث تاريخ الطبعة الأولى بعد اسم المؤلف مباشرة وإن كان من الضرورى
 الإشارة إلى أز بعض تلك الكتابات لايتضمن إشارة إلى تاريخ النشر .
 - ٥- في حالة تعدد تابات مؤلف ما يتم ترتبيها ترتبيا تاريخيا.

- ٣ هناك عدد قليل من كتابات هولاء النقاد يحمل تاريخ نشر ما بعد ١٩٦٧ آداكه
 يتضيمن مقيالات نشرت المرة الأولى في الدوريات حتى نهاية ١٩٦٧ ومن
 أمثاة هذا:
 - رجاء النقاش : مقعد صخير أمام الستار، ١٩٧٠ .
 - لويس عوض : تمصر والحرية : مواقف سياسية ١٩٧٧.

000

- أحمد عباس صالح: الصراع بين اليمين واليسار في الإسلام، ست مقالات،
 مجلة الكاتب، الأعداد من أكتوبر إلى مارس ١٩٦٥.
 - أحمد عباس صالح: الالتزام في الغن، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٦.
- أحمد عباس صالح: در اسات في نظرية المسرح، مجلة الكاتب، عند أكتوبر
 ١٩٦٧ .
- أحمد عباس صالح: دراسات في نظرية المسرح: معنى الصراع في الدراما،
 مجلة الكاتب عدد نوفمبر ١٩٦٧.
- أحمد عسياس مسالح تنصب .. أم جرأة .. أم عبط؟ روز اليوسف، عند ١٨ ديسمبر ١٩٦٧.
- أحمد عبياس صالح (١٩٦٧) : مقدمة مسرجية "بلاد بره"، مسرح نعمان عاشور، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ١٩٧٦.
 - أمير أسكندر: الثورة والمسرح الدرامي، مجلة المجلة، عدد يوليو 1970.
- أمير اسكندر: المثقفون والصراع ضد القهر في مسرحيات ميخاتيل رومان،
 مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٦.
 - رجاء النقاش : في أزمة الثقافة المصرية، دار الأداب، بيروت ١٩٥٨.
 - رجاء النقاش : المسرح والثورة، مجلة الكاتب، عند يوليو ١٩٦٤.

- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، دار المعارف، ١٩٦٥.
- رجاء النقاش : أنب وعروبة وحرية، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والنوزيع والطباعة، بدون تاريخ.
- رجاء النقاش : أدباء وموافف، منشورات المكتبة المصرية، صيدا بيروت،
 ١٩٦٦.
- رجاء النقاش: مقعد صنور أمام المتار، الهيئة المصرية العامة التأليف والنشر، ۱۹۷۱.
 - زكى طليمات:المسرح المصرى في هذه الحرب، الهلال، يناير فيراير ١٩٤٥.
 - زكى طليمات : لماذا نذهب إلى دور التمثيل، الهلال، مايو ١٩٤٥.
- - زكى طليمات وقفات في تاريخ فن التمثيل، الهلال، مايو ~ يونيه ١٩٤٦.
 - زكى طليمات : المسرح المصرى في عام، مجلة الكتاب، عديوليو ١٩٤٦.
- زكى طايمات: المسرح المصرى في خدمة العقيدة الوطنية، الرسالة، ٣
 ديسمبر ١٩٥١.
- زكى طليمات : المسرح المصرى في خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة،
 عدد۲۱ يناير ۱۹۵۲.
- زكى طليمات : مفاهيم للمناقشة : هل بدأ الممرح العربي بداية خاطئة ؟ سجلة المجلة، عدد ينابر ١٩٦٧.
 - زكى طليمات : مفاهيم مسرحية للمناقشة، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧.
- سحد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح برخت، مجلة المسرح،
 عدد فبراير ١٩٦٤ .

- سعد أردش : نحو فكر مسرحي جديد، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٥.
- سعد أريش: تجربتي مع مسرح ب. بريخت، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٦٧.
 - سلامة موسى: الاشتراكية، المطبعة المصرية الأهلية، بدون تاريخ.
- سلامة موسى (١٩٢٧): حرية الفكر، جزآن، الهيئة المصرية العامة الكتاب،
 ١٩٩٣.
- سلامة موسى (١٩٤٥): البلاغة للعصرية واللغة العربية، المطبعة العصرية،
 القاهرة ١٩٤٥.
- - سلامة موسى : الأدب للشعب، مكتبة الأنجاو ، ١٩٥٦.
 - سلامة موسى: برنارد شو، مكتبة الأتجلو، ١٩٥٦ .
- شكرى عيساد: مقدمة ترجمته كتاب إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، المؤسسة المصبرية العامة التأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ.
 - شكرى عياد: تجارب في الأنب والنقد، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.
- شكرى عياد: الحضارة العربية، المكتبة الثقافية، عدد ١٧، دار الكاتب العربى نلطباعة و النشر، ١٩٦٧.
- شكرى عياد :الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة التأليف والنشر،
 ۱۹۷۱ .
 - عبد الفتاح البارودى: فن المسرح، مجلة الرسالة، عدد ١٩٤٨ يناير ١٩٤٨.
 - عبد الفتاح البارودي: فن المسرح، مجلة الرسالة، عدد ١٥ مارس ١٩٤٨.
 - -- عبد الفتاح البارودي: الموسم المسرحي، مجلة الكتاب، عديونيو ١٩٥٢.

- عبد الفتاح البارودى: مشكلة المسرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٧.
- عبد الفياح البارودي رسالة المسرح في المهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢.
- عـبد الفتاح البارودي: الفن التمثيلي في العهد الجديد، مجلة الكتاب، عدد نوفمبر
 ١٩٥٢.
 - عبد القادر القط: في الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٥ .
- عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠
- عـلى الـراعي: مسرح برنارد شو: دراسة تحليلية الأصوله الفكرية والجمالية،
 المؤسسة المصرية العامة المتألف والنرجمة والنشر ١٩٦٣ .
- على مـتولى صــلاح: المسرح المصرى في خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عد١٧ ديسمبر ١٩٥١.
- على منولى صلاح: المسرح المصرى في خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عدد ۲۱ بناير ۱۹۵۲.
 - غالى شكرى: سلامة موسى وأزمة الضمير العربى، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٢.
 - غالى شكرى: ثورة الفكر في أدبنا الحديث، مكتبة الأنجاو، ١٩٦٥ .
- غــالى شكرى: ثورة المعتزل: دراسة فى أنب نوفيق الحكيم، مكتبة الألجلو،
 ١٩٦٦.
 - غالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.
- فاروق عبد القلار: اتجاهات ثورية في المسرح المصرى: يوسف إدريس،
 مجلة المسرح، عدد يوثيو ١٩٦٤.
- فــواد دواره: في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة التاليف والثرجمة
 والنشر، ١٩٦٥.
- كمال عود : دراسات في الأدب والمسرح، الدار القومية للطباعة والنشر،١٩٦٦.

- اويسس عسوض (١٩٤٥): مقدمة ترجمته فن الشعر لهوراس، ط ٣، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٨٨.
- لويس عوض (١٩٤٦) : مقدمة نرجمته بروميثيوس طليقا لشيلالي، ط ٢، الهيئة
 المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- لويس عوض (١٩٥٠): في الأدب الإنجليزي الحديث، ط ٢، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٩٠.
- لويس عوض (۱۹٤٧) تبلوتو لاند وقصائد أخرى، ط۲، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ۱۹۹۰.
 - لويس عوض :المسرح المصرى، دار ايزيس، ١٩٥٤ .
- لويس عسوض : السنقد في الأدب الأمريكي، ضمن كتاب:الأدب الأمريكي، إشراف طه حسين، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٤ .
 - لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، ١٩٦١.
 - لويس عوض (١٩٦٣) :الاشتراكية والأدب، ط٢، دار الهلال، ١٩٦٨ .
- لويس عسوض (١٩٦٤) : دراسات في النقد والأدب، ط٢، مكتبة الأنجلو،
 ١٩٦٥.
 - لويس عوض : الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية، ١٩٦٤.
 - أويس عوض : دراسات عربية وغربية، دار المعارف، ١٩٦٥.
 - اویس عوض : مذکرات طالب بعثة، روز الیوسف، ۱۹۹۰.
- لويس عسوض (١٩٦٦): مقدمة روايته العنقاء، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- لويس عوض: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، المبحث الثاني:
 الفكر السياسسي والاجتماعي، القسم الأول :من الحملة الفرنسية إلى عهد إسماعيل، معهد الدر اسات العربية العالمية، القاهرة، ١٩٦٣.

- لويس عوض تدراسات في النظم والمذاهب، دار الهلال ١٩٦٧.
- لويس عوض (١٩٦٧) : الثورة والأنب، روز اليوسف، ١٩٧١.
- لويس عوض: أمصر والحرية: مواقف سياسية، دار القضايا بيروت، ١٩٧٧.
 - محمد مفيد الشوباشي: الفلسفة السياسية، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥.
- محمــد مغيــد الشوباشي: العرب والحضارة الأوربية، الكتبة الثقافية، عدد ٤٣،
 أغسطس ١٩٦١.
- محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الأوربية إلى الواقعية
 الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
 - محمدمندور (١٩٤٤) : في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
 - محمد مندور (١٩٤٩) : في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
 - محمد مندور (١٩٥٤) : مسرحيات شوقى، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مــندور: جولة في العالم الاشتراكي، منشورات البعث الجديد، القاهرة
 ١٩٥٧ .
- محمد مندور: مسرحیات عزیز آباظة: محاضرات عن مسرحیات عزیز آباظة،
 معهد الدراسات العربیة العالیة، ۱۹۵۸.
 - محمد مندور (١٩٥٧) : الأنب ومذاهبه، دار نهضة مصر، بدون تاريخ .
 - محمد مندور (١٩٦٠) : المسرح عطه، دار المعارف،١٩٨٠.
 - محمد مندور: المسرح النثرى (١٩٥٦) : دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور: الثقافة وأجهزتها، مركز التربية الأساسية في العالم العربي، طبع
 دار المعارف، ١٩٥٨.
 - محمد مندور (١٩٦٠) :الأدب وقنونه، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

- محمد مندور (١٩٦٠) : مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، بدون تاريخ .
- محمد مندور تثورتنا الاجتماعية والأنب سجلة الكاتب، عند سبتمبر ١٩٦١ .
 - محمد مندور: وحسابنا الأخلاقي، مجلة الكاتب، عدد أغسطس ١٩٦٣.
- محمـد مـندور(۱۹۹۶): النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، بدون تاریخ.
- محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
 - محمد مندور: كتابات لم نتشر، دار الهلال، ١٩٦٥.
 - محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، ١٩٧١.
 - محمد مندور: في المسرح العالمي، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
 - محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر، ١٩٨٨.
- محمد مسندور: صفحات مسن تاريخ مصر المعاصرة: مقالات في السياسة والاقتصاد ٤٤١ - ١٩٤٨، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٣.
- محمود أمين العالم بالاشتراك مع عبد العظيم أنيس (١٩٥٥): في الثقافة المصرية، ط ٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٨.
 - محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهالل، ١٩٦٦.
 - محمود أمين العالم(١٩٥٣) : فلسفة المصادفة، دار المعارف ١٩٧٠.
- محمــود أميــن العالم: الثقافة والثورة: مقالات في النقد، دار الأداب، بيروت،
 ۱۹۷۰.
- محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مصرحنا العربي المعاصر، دار الآداب،
 بيروت ۱۹۷۳.

- + الدوريات التالية :
- ١- آخر ساعة ١٩٤٥ ١٩٦٧.
 - ٢- الألب ١٩٥٦ ١٩٦٤ .
- ٣- الأديب المصرى ١٩٥٠ ١٩٥٢.
 - ٤- الأمر لم ١٩٤٥ ١٩٦٧.
- ٥- القافة ١٩٦٣ / ١٩٦٣ ١٩٦٧.
 - 7- 20 1781 0781.
 - ٧- روز اليوسف ١٩٤٥ ١٩٦٧.
 - ٨- الشعب ١٩٥٦ ١٩٥٩ .
 - ۹- الشهر ۱۹۵۸ ۱۹۲۲.
 - ١٠- الطليعة ١٩٦٥ ١٩٦٧.
 - ١١- الكاتب ١٩٦١_ ١٩٦٧.
- ١٢- الكاتب المصرى ١٩٤٥ ١٩٥١.
 - ١٣ المجلة ١٩٥٧ ١٩٦٧.
 - ١٤- المسرح ١٩٦٤ ١٩٦٧.
 - ١٥- المعاور ١٩٤٥ ١٩٦٧.

يب النظاب النائب والأينيولوس

- + ثانيا المراجع العربية:
- إيسراهيم حصاده : خيسال الطلب وتمثيليات ابن دانيال، در اسة وتحقيق، الدار المصرية التأليف والنرجمة ، ١٩٦٣.
- إيراهيم العيسوى: مستقبل مصر: دراسة في تطور النظام الاجتماعي ومستقبل التنمية الاقتصادية في مصر، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٣.
- ابراهيم مدكور (تصدير ومراجعة): معجم الطوم الاجتماعية، الهيئة المصرية
 العامة الكتاب، ١٩٧٥.
- أحمد إبراهيم الهوارئ: نقد الرواية في الأنب العربي الحديث في مصر، ط٢،
 دار المعارف ١٩٨٣.
- أحصد حصروش: خمس سنوات في المصرح، الدار المصرة للتأليف والترجمة
 والنشر، ١٩٦٣.
 - أحمد حمروش: المسرح من الكواليس، روز اليوسف، الكتاب الذهبي، ١٩٦٦.
 - أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١.
- أحمد شمس الدين الحجاجى: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة
 الكتاب، ١٩٧٥.
- أحمد شمس الدين الحجاجى: النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦ ١٩٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار
 الهلال 1990.
- أحصد صادق سعد : صفحات من اليسار المصرى في أعقاب الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ - ١٩٤٦، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.
 - أحمد كمال زكى: النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

- أحصد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، جزآن، دار الشئون الثقافية العامة،
 بغداد ۱۹۸۹.
- توفيق الحكيم: البيان الملحق بمسرحية الصفقة، مكتبة الأداب، القاهرة ١٩٨١.
- جابر عصفور: نقد الشعر عند محمد مندور: مجلة الكاتب، أعداد سبتمبر ـــ
 نوفمبر 19۷٦.
- جابـر عصفور : المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية
 العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- جابر عصفور: محمد مندور: تحولات ناقد، مجلة أدب ونقد، عدننوفمبر 199٠.
- جابر عصفور: قبراءة التراث النقدى، ط١، دار سعاد الصباح، القاهرة الكوبت، ١٩٩٧.
 - جابر عصفور: إضاءات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤.
- جـــالال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
- جمسال عسيد الناصر: الميثاق الوطنى، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، بدون تاريخ.
- جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو، طبع اللجنة العربية لتخليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد لتاريخ النشر أو مكانه.
- جمــال مجــدى حسنين: البناء الطبقى فى مصر '۱۹۷۲ ۱۹۷۰' دار الثقافة
 للطباعة والنشر، ۱۹۸۰.
- جمال مقابلة: شكرى عباد، سلملة نقاد الأدب، العدد ٧، الهيئة المصرية العامة للكذاب ١٩٩٢.
 - جمیل صلیبا : المعجم الفلسفی، دار الکتاب اللبنانی، بیروت ۱۹۷۳.

- حسن فـتح الباب: محمد مفيد الشوباشي، العدد ١٩، سلملة نقاد الأدب، الهيئة
 المصرية العامة الكتاب، ١٩٩٧.
- حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصرى المعاصر، دار التهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩.
- حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ .
- حياة جاسم محمد : الدراما التجريبية في مصر 190٠ 19٧٠ والتأثير الغربي عليها، دار الأدف بيروت، 19٨٣.
- خيرى عزير: أدباء على طريق النضال السياسي، الهيئة المصرية العامة
 للتأليف والنشر ١٩٧٠.
- رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشاة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٨.
 - رشاد رشدى : ما الأدب، مكتبة الأتجلو، ١٩٦١.
- رفعـت المسعيد: الصحافة الإسارية في مصر ١٩٢٥ ١٩٤٨، دار الطليعة الطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٤.
- رفعت المعود : تاريخ المنظمات البسارية المصرية ١٩٤٠ ١٩٥٠، ط١،
 دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٦.
- رفعت السعيد: تاريخ الحركة الشيوعية: الوحدة. الاتقسام. الحل (١٩٥٧ ١٩٥٧) دار الثقافة الجديدة ١٩٥٦.
- رفعت سيد أحمد: الدين والدولة والثورة في مصر، دار الهلال، فيراير ١٩٨٥.
- رمضان بسطاویسی محمد: علم الجمال عند لوکاتش، الهیئة المصریة العامة للکتاب، ۱۹۹۱.

- رمضان المسباغ: بين الغلسفة والنقد: الماركسية والالتزام، فصول، المجلد
 الخامس، عدد سبتمبر 19۸٥.
- سلمية أحمد أسعد: النقد المصرحى والعلوم الإنسانية، قصول، المجلد الرفيع،
 عدد ديسمبر، ١٩٨٣.
- مسعيد اسماعيل على: الفكر التربوى العربي الحديث، العدد ١٩٢٣، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٨٧.
- المسبعيد محصد بدوى: مستويات العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف
 ١٩٧٣.
 - سمير غريب: السريالية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
 - مدهير القلماوى: ألف ليلة وليلة، مكتبة المعارف، القاهرة ١٩٤٣.
- لسيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى والتتمية السياسية في المجتمع المصرى،
 دراسة سوسيو تاريخية، ١٨٠٥ ١٩٥٢، ج١: طبقات المجتمع المصرى،
 دار المعارف ١٩٨٥.
- سبيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات،
 القاهرة ١٩٩٣.
- السيد ياسين : تحسليل مضمون كتابات الفكر القومي العربي، ضمن كتاب:
 القومية العربية في الفكر والممارسة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت
 ۱۹۸۰.
- طــارق البشرى: الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥ -- ١٩٥٢، دار الشروق،
 ١٩٨٣ .

___ الفطاب البقدو والأيديولوها

- عاصم النمسوقَى : مصر في الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ١٩٤٥، طبع
 معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٦.
 - عبد الحميد القط: عبد القادر القط والنقد العربي، مكتبة الخانجي ١٩٨٩ .
 - عبد الحميد القط: عبد القادر القط :ناقد ومنهج، مكتبة الأتجاز ١٩٩١.
- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة
 ١٩٥٦.
- عبد الحميد يونس: الظاهر ببيرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد ٣،
 وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بدون تاريخ.
- عبد الحميد يونس: خيال الخلل، المكتبة الثقافية، عدد ١٣٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.
- عبد السرحمن بن زيدان: إشكالية المنهج في النقد المسرحي، المجلس الأعلى
 للتقافة ١٩٩٦.
- عبد المسلام المسدى: قاموس اللمانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٨.
- عبد الله العروى: مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار الببيضاء، ١٩٨٨.
- عـبد الله العـروى: مفهوم الحرية، ط ، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، ١٩٨.
- عبد العظيم رمضان : صراع العليقات في مصر ١٨٣٧ ١٩٥٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٨.
- عبد العظیم رمضان : الفکر الثوری فی مصر قبل ثورة یولیو ۱۹۵۷، مکتبة مدبولی ۱۹۸۱.

- عبد المجيد حنون: الانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
 - عبد المعبود الجبيلي وشهدى عطية:أهدافنا الوطنية، مطبعة الرسالة ١٩٤٥.
- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار الثقافة للطباعة والنشر،
 ١٩٧٦.
- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر،
 ١٩٧٨.
- عبد المنعم تليمة: مدخل كتابه: النقد العربي، وعنواته: النقد العربي الحديث:
 بحث في الاتجاهات والأصول والمناهج، دار التقافة المطباعة والنشر، ١٩٨٤.
- عشيد المسنعم تليمة: تصور التاريخ الأدبى في كتابات لويس عوض، مجلة أدب
 ونقد، عدد، مايو ۱۹۹۰.
 - عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة غريب ١٩٨٤.
 - عطية عامر: لغة المسرح العربي، ج١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٧.
- على شلش : اتجاهات الأنب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر 1979 1907 ، الهيئة المصرية الكتاب 1991.
- على الدين هلال: السياسة والحكم في مصر : العهد البرلماني ١٩٢٣ ١٩٥٢،
 مكتبة نهضة الشرق، ١٩٧٧.
- عــلى الدين هلال : جذور الاشتراكية الديمقراطية في الفكر السياسي المعاصر،
 ضمن كتاب الاشتراكية الديمقراطية، دار الهلال ، بدون تاريخ.
 - غالى شكرى: محمد مندور: الناقد والمنهج، ط١٠ دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

- غالى شكرى : المثقفون والسلطة في مصر، أخبار اليوم ١٩٩١.
- غـالى شكرى: النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث، الهيئة المصرية
 العامة الكتاب، ١٩٩٢.
- فداروق خورشد : في السرواية العربية : عصر التجميع، ط٣، دار الشروق.
 ١٩٨٢.
- فاروق خورشید (بالاشتراك مع محمود ذهنی): فن كتابة السیرة الشعبیة، ط۲،
 دار الشروق ۱۹۸۰.
- فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب،
 تونس ۱۹۸۸.
- فساروق العمسراني: النزعة الإنسانية الجمالية في نظرية مندور النقدية، فصول المجلد التأسع، عدد فبراير ١٩٩١.
 - فؤاد دوارة:عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال، ١٩٦٥.
- فسؤاد دوارة : محمد مسندور، سلسلة نقاد الأنب، العدد ١٧، الهيئة المصرية
 العامة للكتاب ١٩٩٠،
 - فؤاد قنديل : محمد مندور ، دار الغد العربي، القاهرة ١٩٨٧ .
- كامل زهيارى: آراه ومواقف فى الاشتراكية والديمقراطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلمفي، طبع الهيئة العامة تشتون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣.
- محمد بسرادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ط٢، دار الفكر الدراسات والنشر والقوزيع، القاهرة ١٩٨٦.
- محمد زغلول سلام : اللقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهات رواده، منشاة المعارف، الإسكندرية ١٩٨١.

- محمد سلماوى : أصول الاشتراكية البريطانية "الفابية"، الهيئة المصرية العلمة الكتاب، ١٩٧٨.
- ~ محمد عاطف غيث: معجم علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.
- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبى، ط١، دار الفكر المدراسات والنشر والتوزيع،
 القاهرة ١٩٨٩.
 - محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي، دار نهضة مصر بدون تاريخ.
- محمد كسامل الخطيب: نظرية المسرح، القسم الأول، وزارة الثقافة السورية،
 دمشق ١٩٩٤.
- محمد المديدوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم
 والأداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣.
 - محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، القاهرة ١٩٦٤.
- محمد يوسسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الثقافة،
 بيروت ١٩٨٠.
 - محمود ذهنی: سیرة عنترة، ط۲، دار المعارف ۱۹۸٤.
- محمـود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقطم والمقتطف،
 ١٩٤٧.
 - مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
 - مراد وهبه: المعجم الفلسفي، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٣.
- مصحفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، ط١، دار سعاد الصباح، القاهرة
 الكوبت، ١٩٩٣.
- نسبيل راغب : رئساد رشدى، سلسلة نقاد الأدب، العدد ۱۲، الهيئة المصرية
 العامة للكتاب، ۱۹۹۳.

- نـبيه عبد الله: تطور فكرة القومية العربية في مصر، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٧٥.
- نفوســـة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العامية وأثارها في مصر، ط١، دار نشر الثقافة، الإسكندرية ١٩٦٤.
- نهاد صاليحة: المسرح بين النظرية الفلسفية والنظرية الجمالية، فصول،
 المجاد الخامس، العدد الرابع، سيتمبر ١٩٨٥.
 - يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، لا مكان للنشر، ١٩٧٤.
- پوسـف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصرى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٥.

+ المراجع المترجمة:

- أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة شكرى عباد، ط١ الهبئة المصرية العامة الكتاب
 ١٩٩٣.
- إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، ط ٢ الهيئة المصرية العامة الكتاب، ١٩٨٦.
- إريك بنتلى: المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، المؤسسة ألمصرية
 العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥.
- ألكسندر فادييف: الواقعية الاشتراكية، ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية في
 الأدب والقان، تارجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة
 ١٩٧٦.
- بوريس سوشكوف: الواقعية وتطورها التاريخي، ضمن كتاب مشكلات علم
 الجمسال الحديث: قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار
 الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩.

- تسودوروف: تطور السنظرية الأدنية، ترجمة لعمد طاهر حسنين، مجلة ألف العدد الأول، ٩٩٨.
- نيرى ارجلـــتون : الماركســـية والنقد الأدبى، نرجمة جابر عصفور، فصول،
 المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيو ٩٨٥٠.
- جـان دوفرــنيو: سوســيولوجيا المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.
- جــورج طومسون : إسخيلوس وأثنينا: دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما،
 ترجمة صالح جواد الكاظم، ط۲، وزارة الثقافة العراقية ۱۹۸۲.
- جــورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية الأوربية، نرجمة أمير اسكندر، مراجعة
 عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.
- رامان سادن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر الدراسات والنشر والتوزيم، القاهرة ١٩٩١.
- صسيرى حافظ: النقد في الأدب العربي الحديث، ترجمة مؤمنة بشير العوف،
 ضسمن كتاب: أعلام الأدب العربي المعاصر، طبع المعهد الألماني للدراسات الشرقية، بيروت ١٩٩٦.
- كريستوفر كودويل :جورج برناد شو : دراسة في السوبرمان البرجوازى، ترجمة إبراهيم حمادة، فصول، المجلد الخامس، عدد يونيو ١٩٨٥ .
- لايسوس ايجسرى: فسن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأتجلو.
 ١٩٦٠.
- لينبن الدولة والشورة: نظرية الماركسية في الدولة ومهام البروليتاريا في
 الثورة، نرجمة لطفي فطيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.
- كيــر ايلام سبميوطيقا المصرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي
 العربي، الر ط ١٩٩٧.

+ المراجع الأجنبية :

- Adnan . k. Abdalla:CAtharsis in literature, Indiana University press 1988 .
- Adorno Theodor: THesen zurkunstsoziologie, in: iteratursoZiologie, BAND 1: BEGRREFF und Methodik ,herausgegeben von Joachim Bark, Stuttgart 1974.
- Alozsius van Kersten : DER STAND der modernen DRAMENTHEORIE, SCRIPTOR VERLAG KRONBERG 1975.
- Alter, Jean: A Sociosemiotic Theory of the Theatre, university of Pensylvania Press 1990.
- Baldick Chris: The Social Mission of English Criticism, oxford, 1983.
- Benntt Tonny: Outside Literature, Penguin, 1992.
- BENALD LOUIS DE: DIE ABHÄNGIGKEIT der SCHRITSTELLER und EINFLUSSE des THEARETS auf SITTEN und GESCCHMUCK, in :WEGE der LITERATURSOZOLOGIE von FÜGEN DARMSTADT 1971.
- BRECHT BERTOLT: GESAMELTE WERKE: SCHRITEN zum THEATER, SURKAMP FRANKFUHRT 1967.
- BERCHT BERTOLT: THAETERARBEIT, SURKAMP, LEIZIG 1994.
- Bronwstein ,Lee Oscar and Daubert Darlene M: Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory , Greenwood Press, England 1981.
- Burns , Elizabeth : The Theatericality , Lodon 1972
- BÜRGER PETER: INSTITION KUNST als LITERATURsoziologische KATOGORIE in: SEMINAR LITERATUR- KUNSTSOZIOLOGIE SURKAMP, FRANFUHRT 1978.

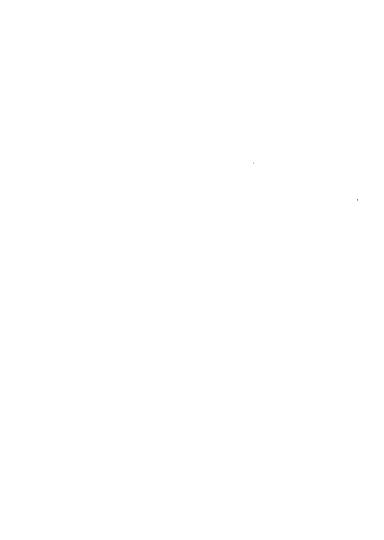
- Butcher: Aristotles Theory of Poetry and Fine Art, London, 1907
- CARLSON, Marvin: Theories OF THEATRE: A Historical and Critical Survey, from Greeks to the Present, Cornell University 1984.
- Daniels Barry: Revolution in The Theatre: French Romantic Theories of Drama, london 1983.
- De Stael: On Dramatic Art, in: Sources of Dramatic Theory, Volume 2 by Michael. J. Sidnell, Cambridge University Press 1994.
- Eade. J: Aristotle Anatomised: The poetics in England 1676 -1781, verlag peter lang frankfurt am main ,1988.
- Eagleton ,Terry :Shakespeare and Soceity: Critical Studies in Shakepearean Drama .London 1970.
- Eagleton, Terry: Criticism and Ideology, london, 1976
- Eagleton ,Terry :The Significance Of Theory ,Basil Blackwell 1990.
- ELAMARI LAMICE: BRECHT in arabischen WELT, in: BRECHT in AFRIKA ,ASIEN und LEINAMERIKA ,BERLIN, D. D. R. 1980.
- EL-DIEB NAHID:DIE WIRKUNGEN des BRECHT in ÄGYPTEN, STUTTGART, 1979.
- EL HAFFAR NABIL: RRECHT in ARABISCH: BEMERKUNGEN zur REYEPTION BRECHT in SYREIEN in: BRECHT in AKFRIKA ASIEN und LATEINAMERIKA, D.D.R. 1980.
- ESSLIN MARTIN: BRECHT: die PARADOX des politischen DICHTERS, ATHENAUM VERLAG, FRANKFUHRT, BONN 1962.
- FIEBACH JOACHIM: BEZIEHUNGEN zwischen FUNKTION und SUTRRUKUR des THEATERS in: FUNTION der LITERATUR BERLIN 1975.

- FÜGEN HANS NOBERT: WEGE der LITERARURSOZIOLOGIE,
 AUFLAGE, DARMSTADT 1971.
- FÜGEN HANS NOBERT: Die HAUPTRICHTUNGEN der LITERATURSOZIOLOGIE und ihre METHODEN,6 AUFLAGEE BONN 1974.
- Gellrich ,Michelle: Tragedy and Theory: The Problem of Conflict Since Aristotle ,princeton University press 1988.
- Giles, Steve: The Problem of Action in Modern European drama, Verlag hans diter heinz, Stuttgart 1981.
- Goldmann, Emma: The Social Significance of Modern Drama, copyright by Applause Theatre Books publichers U. S. A. 1987.
- GOLDMANN LUCIEN: STRUKTOR der RACINE TRAGÖDIE, in: TRAGIK und TRAGÖDIE, DARMSTADT 1974.
- GOLDMANN LUIEN: Method in The Sociology of Literture Trans and ed by Williams Boelhawer, England 1980.
- GOLDMANN LUCIEN: DER verborgene GOTT, SURKAMP FRAKFURT 1983.
- Goodlad, J. S: A Sociology of Popular Drama. New Jersy 1972.
- GRIENER NOBERT: EINFÜHRUNG ins DRAMA, BAND 1, CARL HANSER VERLAG, MÜNCHEN 1982.
- Gurwitch, Georgges: The Sociology of The Theatre in: Sociology of literature and Drama, ed by Elizabeth and Tom Burns penguim, 1973.
- HAARMANN, HERMANN :THEATRE und GESCHICHTE: zur THEORIE des THEATERS als gesellschaftlischer PRAXIS, GIESSEN 1974.
- Hadgson , Terry: The Bastford Dictionary of Drama ,london 1988.
- Herick, Theodore: The poetics of Aristotle in England new york 1976.
- Holthausen, Hans Egon: Brechts Dramatic Theory trans by. j. f. sammons in: Brecht; A collection of critical essays, ed by peter Demetz America 1963.

- HULTBERG HELGE: DIE ästhetischen ANSCHAUNGEN BERTOLT BRECHT, KOPENHAGEN 1962.
- Jones ,Thora Burnley and Bernard ,de Bear: Neo Classical Criticism 1560 - 1770 Campridge university press 1976.
- KÄNDLER KLAUS: DRAMA und KLASSENKAMPF: BEZIEHUNGEN zwischen EPOCHENPROBLIMATIK und dramatidchen KONFLIKT in der sozialischen DRAMATIKER der WEIMAR EPUBLIK AUFBAU BERLIN WEIMAR 1974.
- Löwental, leo: literture and The Image of man: Sociological Studies of Europaen Drama 1600 - 1900, America, 1957.
- LUKACS GEORG :WIDER den MIVERSTÄNDNIS REALIMUS HAMBURG 1958.
- LUKACS, GEORG: ApproximationTo Life in The novel and The Play, in sociology of Literture and Drama,ed by Elizabeth and Tom Burns, penguin 1973.
- LUKACS GEORG: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen DRAMAS, DARMSTADT 1981.
- LUDWIG MARKUS: DIE marxistische ANSCHAUNUNGEN an die TRAGÖDIE, in: TRAGIK und TRAGÖDIE, DARMSTADT 1974.
- Lunacharsky ,Anatoly :Theses on The problems of Marxist Criticism ,trans by y. Gaunisrkin, in : Dramatic Theory and Criticism, ed by Bernard :f Durkore America 1974.
- Lurenzen, Diana: The Sociology of literature, London 1975.
- Phillips ,Henry :The Theatre and its Critics in Senventeenthcentury France, oxford university press 1980.
- Meister ,Charles : The Dramatic Criticism : A History ,London 1985.
- PLECHANOW GEORGY WALENTIONWITSCH: DIE franszäsische dramatische LITERATUR von STANDPUNKT der SOZOLOGIE, in : WEGE der LITERATURSOZIOLOGIE, DARMSTADT 1971.

- Schef, T, J: Catharsis in Heading ,Ritual and Drama ,University of California Press, 1979.
- SCHUMACHER ERNST: DIE dramatischen VERSUCHE BERTOLT BRECHT 1918 - 1933 BERLIN, 1955.
- SCHUMACHER ERNST: BRECHT KRITIKEN, BERLIN 1977.
- SZONDI PETER : DIE moderne DRAMENTHEORIE, SURKAMP, 1978.
- Weinberg, Bernard: From Aritotles to pseudo Aristotle in: Aristotle peotics and English litreature: A collection of Critical Essays, ed by Edler olson University of Chicago press 1965.
- Welek, Rene: A History of Modern Criticism, Yale University press, Third printing 1971.
- Williams, Raymond: The long Revolution, New York Colombia University press1961.
- Williams, Raymond: Keywords: A Vocabulary of Culture and Soceity London 1976.
- Williams Raymond: Marxisims and Literature, oxford University press 1977.
- Willett, John: The Theatre of Bertolt Brecht: A Stady from Eight Aspects london 1977.
- VOIGTS MANFRED: BRECHTS THEATERKONZEPTIONEN ENTSTEHUNG und ENTFALTUNG bis 1931, MÜNCHEN 1977.
- YOUSSEF MAGDI: BRECHT in ÄGYPTEN: einer VERSUCH literatursoziologischen DEUTUNG unter besonderer BERÜCKSICHTIGUNG REZEPTION STÜCKES HERR PUNTILA und sein KNECHT MATTI, BOCHUM 1976.





فهرس تفصيلي

11	***************************************	المقدمة
1.4	خل : نام	المد 🕏
	ــوم المؤسســة النقدية - النظام الأدبي - اتجاهات النقد المسرحي:	مقه
	جاه الشكلي - الاتجاه التصيري - الاتجاه الاجتماعي .	
	مصادر هذه الدراسة وأهميتها - معايير تصنيف المادة : المفهومان	
	الماركسي والوضيعي للمجتمع - المعيسار التاريخي - المعيار	
	الموضوعي. مشكلة تصنيف بعض النقاد في إطار الاتجاه	
	الاجتماعي	
	الخطاب النقدى خطاب مركب - عناصر الخطاب النقدى: الصيغة،	-
	المقولة، الآلية، العلاقات.	
	لسئلة الدر اسة وفرضياتها – تحليل الخطاب النقدى وإجراءاته.	-
	المسارات الثلاثة لخطاب النقاد الاجتماعيين : التأسيس، التجريب،	-
	التأصيل.	
	كتابات النقاد حول مسرح بريشت - مصطلح التأصيل .	-
11	سل الأول : مهمة المسرح	، الفد
	الانتقالات الرئيسية في حياة النقد الاجتماعي (١٩٤٥ - ١٩٦٧)	-
	الصيغة النقدية والناقي – العلاقة بين الصيغة والآلية .	
	موجز تاريخي لاتنقالات هذا النيار وعلاقتها بالواقع المصرى.	-
	مَيَار الوضـــمى في انتقالته الأولى : البارودى وْصيغة المسرح تمثيل	څ لأ
٧.	ينمع	
	· بنا معادد المعادد منه المعادد ا	الص
	بارودي لـ بعض آفاق النتظير - تلاقى اجتهاداته مع اجتهادات زكى	
	لميمات - تأثير ثورة يوليو على صيغة البارودي - إضافات البارودي	
	صيغته – الآليات النقدية ودورها في نقض صيغة البارودي.	
	-	

- - الأليات المنقدية عمند مندور: تحديد المضمون تحديد الموضوع -الأوصاف الجزئية أو المبتسرة الشكل - آلية وصف الشخصيات - آلية الاستدلال بشخصية حامل الرأى
- التيار الماركسي في انتقالته الأولى: لويس عوض وصيغة الاتعكاس -- ٩١ المفهوم الماركسي للمجتمع وتجلياته في خطاب لويس عوض -- وظائف الأبديولوجيا في خطاب عوض -- المنظور الطبقي عنده -- تجاور بعض العناصر غير الماركسية مع العناصر الماركسية .
 - المهمــة الاجتماعية للمسرح عند لويس عوض تركيزه على إيراز الانعكاس في المادة والمضمون- ندرة اهتمامه بالشكل - آلية التغليص.
- - الأليات النقدية عند العالم في مرحلته الأولى دراسته لأهل الكهف نموذجاً: آليــة البحث عن المضمون - آلية اكتشاف كيفية عكس النص الواقع الاجتماعي.
 - المرحلة المثانية في نقد العالم: أألية فياس النص على الواقع الاجتماعي - استخدامه آليات أداة الصراع في تقييم المسرحية -مقولة تقديم المضمون ودورها في آليات تحليل الشخصية.

أينيبابها	bi	Mark 1	
ايخيمامها	للتكفي والا	الخطاب	

	تعريف أويس عوض بين الحياة والمجتمع - الاشتراكية بوصفها	_
	عنصراً من عناصر هذه الصيغة ~ توفيقية هذه الصيغة .	
118	بريب والمهام الاجتماعية لمصرح بريشت	الت
	مندور والفهم القضائي لمهمة المسرح الملحمي - ربط أحمد عباس	-
	صالح بين مهمة المسرح الملحمي واعتماده على السرد - شغيق	
	والاتكاء على فاعلية المتفرج - تسطيح أردش المهمة الاجتماعية	
	للمسرح الملجمى - شفيق والتأسيس العميق لمهمة المسرح الملحمي	
	- إهدار هدولاء النقاد جانب المتعة في مسرح بريشت - وظيفة	
	المسرح في الأورجانون الصغير لبريشت - تصور هؤلاء النقاد	
	لجدوى مسرح بريشت للمجتمع المصر.	
177	التأصيل ومهام المسرح الاجتماعية	-
179	خل الخطاب : المهمام غير الاجتماعية	تخذ
	المهام غير الاجتماعية للمسرح لدى هؤلاء النقاد - التطهير عند	-
	مندور وأصوله الأرسطية - جمع المسرحية عند مندور بين	
	التطهير وتقديم فكرة - جمع مندور بين التطهير والمهمة الاجتماعية	
	المسرح - المقارنة بين مندور وبوئشر - مفهوم التطهير في النقد	
	الغربي الحديث.	
	لويس عسوض والتأسيس الفلسفي لمفهوم التطهير - إقامة التطهير	_
	على أساس الصراع الدلخلي وبنية شخصية البطل - الفهم الأخلاقي	
	النظرية الأرسطية بين لويس عوض والنظريات النقدية المعاصرة	
	- رؤية العالم في النظرية الأرسطية.	
	1110	

@ الانتقالة الثالثة : كمال عيد وصيغة الواقعية الاثمر اكية ----

وأق اله.

عناصر هذه الصيغة – الاهتمام بشخصية البطل – مهمة المسرح الاجــتماعية ودور الكــاتب في اكتشاف البطولة الثائرة – الشخصية المسرحية وخلق الوعى – آلية الربط بين الشخصية وفعل المؤلف

- تطبيق لويس عوض مهمة التطهير على مسرحية "اللحظة الحرجة":
 ملبيات شخصية البطل آلية تحديد المضمون واستنباط المضامين
 الإيجابيـــة الانــــقال مـــن النص إلى الواقع الاجتماعي مقولة
 المشاكلة بين الشخصية والواقع .
 - مفهوم انخار لدى مندور مفهوم التعبير عن النفس لدى طليمات.
- ﴿ الفصل الثاني : ماهية المسرح : ------
 - علاقة المسرح بالمجسم هي علاقة الصورة بالأصل البدائل الدلالية المختلفة لمصطلح المجتمع في خطاب أولتك النقاد العلاقة بين الصورة والأصل مبدأ الإيهام وأصوله الأرسطية والكلامبيكية الإيهام ومقولة المسلكلة التغريب هو العنصر المهيمن في مسرح بريشست الستغريب عند مندور والعالم وأردش شفيق وتأسيسه الستغريب على أساس نقض علاقة التعاثل بين المتغرج والشخصسية الممرحية ربط شفيق بين التغريب وبعض عناصر التغريب عند بريشت في المسرح المحلى التغريب عند بريشت في الأورجانون الصغير.
- تجلى الماهية الجمالية للمسرح في مفهومي الشكل والمضمون ------- 190
 المحتويات الاجتماعية للشكل والمضمون في خطاب أولئك النقاد مقولة أن الشكل القديم يمكن

أن يعبر عن مضمون جديد -- التبعية والوحدة هما نمطا العلاقة بين الشكل الشكل والمضمون لدى هؤلاء النقاد -- صيغ العلاقة بين الشكل والمضمون في خطاب أولئك النقاد تعييرية أو كالمديكية أو قائمة على المجاورة.

- € المضمون وبدائله الدلالية -----
 - الفكرة رفض الفكرة المجردة الفكرة يجب أن تتبع من موقف
 خاص الفكرة ومبدأ الإيهام الفكرة عند مندور يجب ألا تخرج
 عن منطق الحياة.
 - المقدمـة المـنطقية أسباب الاهتمام بها المقدمة المنطقية بين النقاس ولايوس أيجرى.
 - وحدة الموضوع وعلاقتها بالفكرة.
 - تواثر المصطلحات السابقة يرتبط بالتفتيش عن المضامين الجزئية الستجربة عند مندور مصادر التجربة المشاكلة هي الأساس الجمسالي للستجربة عند مندور الحياة هي الأصل والتجربة هي الصورة مقولة الممكن بين أرسطو ومندور.
 - تصور هؤلاء النقاد للمضمون في مسرح بريشت، وفي إطار التأصيل
 - الظواهر المميزة للمضمون ومصطلحاته في خطاب النقاد الاجتماعيين:
 الـــتعدد الـــدلالي التـــبادل الـــدلالي الـــتداخل الدلالي دلالة هذه الظواهر: نقض الخطاب من داخله الهوة بين النظر والتطبيق.
- - سوسيولوجيا النوع والشكل العنصر المهيمن: الصراع، الحدث
 - المسراع أساس الحركة المسرحية فن حركى المسراع أساس الحدث رفض الصراع المجرد الربط بين المصراع والإرادة البشرية عند عباس مسالح والنقاش المسراع والإرادة عند برونستير الفرق بين المسراع الدرامئ والمسراع الملحمى الفرق بين المسراع الخارجي عند مندور ربط مندور

- بين تغير أنماط الصراع وتغير المجتمعات الأساس الاجتماعي التغير أنماط الصراع عند عبدالمنعم تأيمة.
- تركيبز لويسس عسوض على الصراع الدلظى تأسيسه الصراع الدلخيلي عبلى المفارقة - التأسيس الاجتماعي للصراع عند لويس عوض - البيئة بين لويس عوض وتين.
- مقولـــة تقديــم المضــمون وتأثيــرها على موقف هؤلاء النقاد من
 الصراع.
- منتجو هذا الخطاب اكتفوا بتقديم بعض صفات الصراع استخدام الصراع للكشف عن مضامين المسرحيات - تحول الصراع إلى عنصر مضاموني - الصراع في قلسفة هيجل لا يفهم إلا في علاقته بالجدل والتاريخ - تغييب النقاد الاجتماعيين الأصول القلسفية والجمالية للصراع.
- الحدث: العلاقة بين الحدث والصراع الحدث بديل عن الصراع
 العلاقة بين الحدث والحركة ولرادة البطل الحدث في جماليات
 هددا.
- خصائص الحدث: السببية وحدة الحديث التبادل الدلالي بين
 الحدث والموضوع الفكرة مقدمة على الحدث.
- أهمية عنصر الشخصية عند النقاش مبدأ المشابهة بين الشخصية المسرحية والشخصييات الإنسانية الأبعاد الثلاثةى الشخصية المسرحية تأثير تقديم المضمون على الشخصية الشخصية القاع ومبدأ المشاكلة علاقة الشخصية بالصراع الجدل بين الجانبين الداتى والاجستماعى في بنية الشخصية اقتراب أحمد عباس صائح من مفهوم النمط.

44

	التمثيلية – الانقطاع بين خطاب أولئك النقاد ودراسات الأدب
	المُنعبي،
**	﴾ الفصل الثالث : أداة المسرح / اللغة
٧٨.	- وظيفة لغة المسرح عند هؤلاء النقاد
	Add

وخطابات لوكاتش وويليامز وفيباج تثبت نلك - اجتماعية الشكل عند لوكاتش – التاريخ الاجتماعي للأشكال الدرامية عند ويليامز. - تصور هؤلاء النقاد لإمكانية تحقيق التأصيل بالمجاورة بين الأشكال المسرحية الأوروبية وعناصر التراث الشعبي أو الأشكال الشعبية

تــردد مندور بين تفضيل الشعر وتفضيل النثر -- عدم كشف مندور عــن جماليـــات الشعر فى المسرح - لدراك النقاش وجود لكثر من مستوى لمغوى فى المسرح الشعرى.

- لغة المسرح مقارنة بلغة الأثواع الأدبية الأخرى اجتماعية اللغة عدد سلامة موسى لغة المسرح لغة اتصالية أدائية لا تنفسل جمالية يما عن لتصاليتهما وأدائيتها تأثير مقولتى الواقعية والممكن في موقف مندور من لغة المسرح سلبيات لغة المسرح الشعرى: الخطابية، استخدام الألفاظ المهجورة والغربية هذه السلبيات عائق أمام تأصل المسرح العربي.
- مواقف هؤلاء النقاد من مسألة الفصحي والعامية في المسرح ----- ثقاليد استخدام الفصحي والعامية في المسرح العربي -- الداعون إلى استخدام الفصحي -- منطلق الدعوة إلى الفصحي تصور أن المسرح لنعكاس لجو هر الواقع -- اتساع الفصحي في مقابل ضيق العامية -- الله المسحي -- الفصحي المعاصرة -- قرن الدواعي القومية لتفضيل الفصحي -- الفصحي المعاصرة -- قرن مندور بين الفصحي وخلود الإعمال الأدبية -- انتهاء الداعين إلى الفصحي العامية.
 - المدافعــون عــن العامية: الانطلاق من الصلة بين اللغة والحياة دفاع لويس عوض عن العامية وكتابته بعض الأعمال بها -- مسلك لويــس عــوض يناقض دعونه تأكيد القط على جمالية العامية -- انتهاء القط بتثبيت ثنائية الفصحى والعامية .
 - - ملامسح لفة الصدفقة عند توفيق الحكيم تردد مندور في تحديد طبيعة لفة الصدفقة - موقف العالم من لغة الصفقة - الدواعي الاجتماعية والسياسية والقومية المحركة لمندور والعالم - شكرى عيداد واعتباره العامي والفصيح مستويين من مستويات التمبير لا

لغتين متمايزتين - الدرس الأسلوبي المعاصر بيين أن لغة الصفقة تمثل مستوى من مستويات العامية.

- - دور هــؤلاء الــنقاد في صياعة أيديولوجيا تمكس رؤية الفئات التي ينــختون إليها عدم وجود فوارق واضحة بين التيارين الوضعي والماركسي في صياغة الأيديولوجيا السياق الاجتماعي والسياسي المصدى ودوره في إضعاف الحركة الماركسية تحول الناقد بعد ١٩٥٢ إلي شارح أو مفسر أو معلق مفهوم الأيديولوجيا هدف أيديولوجيا هـولاء الــنقاد هو تحقيق النقدم للمجتمع المصرى الالتقاء بين أيديولوجيا هؤلاء النقاد وأيديولوجيا السلطة.
- سؤال التقدم والموقف من التراث العربي والحضارة الأوروبية ------- ٢١٧ المناقد والمفكر الاجتماعي والمدور الإصلاحي دور النقاد الاجتماعيين في مسائل الإصلاح الاجتماعي قبل ١٩٥٧ ارتباط ناقد ما بعد ١٩٥٧ بتوجهات السلطة تحول ناقد ما بعد ١٩٥٧ إلى صائغ للأيديولوجيا الأيديولوجيا هي العامل الذي يفسر المصلة المناقدي الربط بين أيديولوجيا هؤلاء النقاد وأيديولوجيا السلطة عناصر أيديولوجيا هؤلاء النقاد هي: العدالة الاجتماعية الاشمار اكبي المدالة الاجتماعية الاشمار اكبي القديم المحدي، القديم المحدي المصرية التعليم الهدف الأساسي لهذه الأيديولوجيا هو تحقيق تقدم المجتمع المصري وتحويله إلى مجتمع حديث ومعاصر.

موسى – إقرار مبدأ الأخذ عن الحضارة الأوروبية دون حساسية –
تأسيس مندور لمبدأ الأخذ استناداً إلى التشابه بين المجتمعات –
الكشف عن تأثيرات الحضارة العربية في الحضارة الأوروبية –
توسيع مفهوم التراث الحضارى – الدعوة إلى أخذ القوالب الفنية
عن أوروبا وملتها بمضامين عربية – الدعوة إلى فهم ما يؤخذ عن
الغرب فهماً صحيحاً.

⊕ الموقف من الدین بوصفه عنصراً من عناصر أیدیولوجیا النقدم ------- ۳۲۳
 − الدیب عنصر جوهری من عناصر آیدیولوجیا النقدم – إدراك دور
 الدین فی نتمیة المجتمع العربی ونقدمه – الأدوار التی یؤدیها الدین
 فی المجیمع وتعدم العربی ونقدمه – الأدوار التی یؤدیها الدین
 فی المجیمع وتعدم النقاش لطبیعة المجتمع الزراعی فی
 مصیر وتأثیرها علی النظرة إلی الدین وممارساته – نتاول العالم
 الکیفییة توظیف الدین من قبل بعض الطیقات – الدعوة إلی التجدید
 الدیب نی – مفهیوم المیتجدید الدینی عند شکری عیاد – الدین عامل
 حییوی یسیم فی تغییر المجتمع – الدعوة إلی إصلاح الأزهر –
 التفسیر الاجتماعی الدین و الحدیث عن اشتراکیة الإسلام – محاولة
 أحمد عباس صالح فی الومین والیسار فی الإسلام.
 أحمد عباس صالح فی الومین والیسار فی الإسلام.

- تأثير الموقسف من الدين على النقد المسرحى: الدعوة إلى المدالة الاجتماعية والاشتراكية لا تتناقض مع دعوة الإسلام إلى القيم ذاتها - دعوة شكرى عياد إلى تقديم بطل تراجيدى عربى تُبنى شخصيته على أساس مستمد من نظرة الدين الإسلامي إلى علاقة الإنسان بالله.

العدالة الاجتماعية هى العنصر الأساسى فى هذه الأبديولوجيا - القتران العدالة الاجتماعية الدى سلامة موسى ومندور بالدعوة إلى الاشتراكية فى مرحلة ما قبل ١٩٥٧ - دعوة مندور إلى الإصلاح عن طريق تحقيق العدالة الاجتماعية - أسس تحقيق العدالة

- الدعـوة إلى العدالة الاجتماعية في مرحلة ما بعد ١٩٥٧: محلولة المسلطة تحقيـق العدالـة الاجـتماعية وطرحها صبغ الاشتراكية الديمةـراطية الـتعاونية والاشـتراكية العـربية نشاط نقاد التيار الماركمــي لويـس عـوض والاتطلاق من منظور الاشتراكية الديمةـراطية تـأويل لويس عوض لإجراءات التأميم من منظور الاشـتراكية الديمقراطية افتقاد التغيير الاجتماعي للديمقراطية ورد لويس عوض على الأحزاب الماركمية العربية الرافضة للتأميم.
- € الحرية وتجلياتها المختلفة ------
 - إسـهام بعض هؤلاء النقاد في الدعوة إلى الحربة في مرحلة ما قبل
 1940 اشــنداد الأزمة الاجتماعية بعد 1907 وتأثيره في الدعوة الحرية ارتباط الحرية بالعدالة الاجتماعية.
 - المرحملة الأولى من طرح مسائل الحرية (١٩٥٢-١٩٥٥): نسبية المناخ الديمتر الطي .
 - دعوة مندور إلى النظام الليبر الى كشف سلامة موسى عن الحاجة الإنسانية والدائمة إلى الحرية والعدالة - دعوة لويس عوض إلى
 حقوق الإنسان - أزمة مارس واقصاء المطالبين بالنيمقر اطية.
 - المرحلة الثانية من طرح مسائل الحرية (١٩٥٦ ١٩٦١): نشاط
 ممثلى التيار الماركسي العالم والشوباشي وتأسيس مفهوم الحرية
 عدلي أساس بعض المقولات الماركسية تحقيق المجتمعات التقدم
 يرتبط بإدراكها للضرورات التي تحد من حريتها.

المرحلة الثالثة مسن طرح مسائل الحرية (1911 - 1979):
الملاقسة المنقلبة بين الملطة والمنقفين وتأثيراتها - تحول الناقد
والمفكسر إلى مجسرد معلق على ما نقوم به الملطة - تفسير لويس
عوض لتحولات الواقع المصرى من منظور الاشتراكية الديمقر الطية
- جمسع غسالى شسكرى بيسن التصور الليبرالي عن حرية الرأى
والتعبير والتصور الماركسي عن الحرية الاجتماعية - تفسير العالم
مفهسوم الحسريةالذي طسرحه الميثاق - تبرير العالم بعض مسائك
المسلطة استندار إلى المفهوم الماركسي للحرية - إجبار العالم على
مواراة تناقضات التجربة المصرية - تغليب العالم لمضمون الحرية
على أشكالها يتجاوب مع تغليبه المضمون على الشكل في الفن—عدم
انتقاد العالم واقع الممارسة المياسية والاجتماعية السائدة في مصر.

تأثير ان الاشتراكية والحرية على الخطاب النقدى: تجاوب الصيغ النقدية مع توجهات الملطة نحو تحقيق الاشتراكية - الاشتراكية هي الأفق الذهبني المشترك للكتاب والنقاد - سعى النقاد إلى تقديم أطروحات نقدية تتجاوب مع ممالك الملطة - التناقض بين الملطة من جهة وتوجهات الكتاب من جهة أخرى وموقف النقاد.

€ القومية العربية والمصرية مستسمات ١٥٥٠ القومية العربية والمصرية

تأخر الاهتمام بالقومية العربية - تعريف شكرى عباد المقومية - القومية أسساس من أسس تحقيق وحدة الحضارة - الأدب الشعبى أسساس مسن أسس تحقيق القومية العربية - الشوباشي والبحث عن صحفات العرب الحضارية - النقاش واهتمامه بتناول علاقة القومية العربية بتحقيق نقدم المجتمع - توجه لويس عوض نحو القومية المصرية - توجه لويس عوض كمان رداً على التوجه القومي العربي المعلطة الناصرية - تجليلت لقومية في البنقد المعسرحي : الاهتمام بالتأصيل - الدعوة إلى القصحي أو اللغة الوسطي.

﴾ النعليم وأدواره في أيديولوجيا النقدم ------------

- التعليم وتغيير المجتمع وإصلاحه اهتمام سلامة موسى ومندور بمسائل التعليم -- در اسة لويس عوض عن الجامعة والمجتمع الجديد - محاولسة أنلجة التعليم لدى لويس عوض - كشف لويس عوض عسن المضمون الطبقي للتعليم - السياسة التعليمية وتثبيت الأوضاع الاجستماعية - إصلاح التعليم الجامعي عند لويس عوض يستند إلى حسرية الإنسسان في علاقسته بمجتمعه ورفع التناقض بين الحرية الفردية والحرية الاجمتماعية وتأكيد وحدة الإنمان - تجلى هذه المسدادي في محاولسة لويس عوض - تأكيد لويس عوض على أن الاشتراكية الديمقر اطية تؤكد وحدة الإنسان والإنسانية - التخطيط للتعمليم والمجتمع لا يتعارض مع وحدة الإنسان - اقتراحات لويس عوض لتطوير التعليم الجامعي - العلاقات بين رؤية لويس عوض الإصمالاح التعليم الجامعي ونقده المسرحي: اعتماده على المقارنة -رؤيته النقدية للنظم التعليمية الأمريكية والأوروبية غابت عن مقالاته في المنقد المسرحي - إدراكه وجود تقاليد مصرية في التعليم يتنافي مع نفيسه معم وجود خصوصية مصرية في الإبداع المسرحي -مصدر هذا التناقض هو تأثير السلطة.
- مسندور والاهتمام بمسائل التعليم: الوظائف الاجتماعية التعليم عند
 مسندور وعلاقستها بوظائف المسرح إيرازه لخصوصية المسرح
 مقارنسة بالاجهسزة السنقافية الأخسرى تغليب الوظائف التعليمية
 للمسرح
- ﴿ أَيْدِيوْلُوجِينَا نَقَادُ الانتَجَاءُ الاجتماعي وتَأْثَيْرِ السَلطَةَ --------------------------
 - أيدولوجيا هؤلاء النقاد أيدولوجيا إصلاحية التأثير السلبى اسلطة يوليسو ١٩٥٧ عسلى هذه الأيديولوجيا : السلطة دعت المثقف إلى وضماع أيديولوجيا لها - الممارسات غير الديمقر اطية السلطة جعلت السفاقد يفسئقد الحرية - افتقاد الفاقد حرية نقد ممارسات السلطة - الفسئقاد الحرية هو الذى يضر تحولات بعض النقاد - وحدة الأصول الطسبقية لهؤلاء النقاد والسلطة هى التي نفسر غلبة الإصلاحية على المسلمة

هذه الأيديولوجيا - التشكل الاجتماعى للطبقة البرجوازية الصغيرة
 في المجتمع المصرى.

€ الخاتمة : في البحث عن نظرية -----

- الظواهر السلبية التي سانت خطاب هؤ لاء النقاد حول المهمة والماهية -- سلبيات تقهم نظرية بريشت عن المسرح الملحمي -- السلبيات السابقة لا تسنفي وجود صيغ ومقولات يمكن أن تشكل خطوة في تأسيس نظرية عين المسيرح - السلبيات المختلفة تشكل عائقاً أمام تأسيس نظرية عن المسرح - معنى النظرية : تصور ات عامة وشاملة تتصف بالقدرة على تمييز الظاهرة، الاتساق بين عناصرها ، أن تُنظر للحياة الاحتماعية -العوامل النقافية والاجتماعية والتاريخية التي منعت هؤلاء النقاد من تأسيس نظرية عن المسرح: حداثة المسرح العربي، تقليص هؤلاء النقاد حدود المسرح العربي، الطبيعة السلبية التي غلبت على علاقة هـؤلاء النقاد بالنقد الأوروبي: نقل النظريات الأوروبية ليس عائقاً أمام تأسيس نظرية أو نظريات عربية بشرطين: إدراك خصوصيات النظريات المنقولة، وتأسيس عمليات نقدية مرنة تكشف خصوصية الظو اهر العربية، علاقة خطاب هو لاء النقاد بخطاب النقد التعبيري، الرومانسي الأوربي نموذج للعلاقة المثبوهة مع النقد الأوروبي - عدم اقتدار منستجي هذا الخطاب على تمييز موضوع نظرية المسرح بدليل اهتمامهم بالمهمة أكثر من الماهية - تركز عملهم حول العناصر العامة التي تشكل النص المسرحي - خفوت الفروق بين الوضعيين والماركسيين الأوليين. التأثير السلبي للأيدولوجيا على النظرية النقدية: الايديولوجيا ليست عائقاً أمام تشكيل النظرية النقدية - فاعلية جدل النظرية النقدية مع الأيديولوجيا مرتبطة بعدة شروط: ألا تعوق الأيديولوجيا منتجيها عن رؤية الواقع بعمق - وأن تخلو الأيديولوجيا من التناقضات - أن يتأسس النقد و الأيديولوجيا في إطار الحرية - افتقاد هؤ لاء النقاد الحربة.

هذا الكتاب

تسعى هذه الدراسة إلى إعادة قراءة النقد المسرحي عند نقاد الاتحاه الاحتماعي في مصر (١٩٤٥-١٩٦٧) من منظور بهدف إلى الكشف عن العلاقات المختلفة التي تربط عناصر الخطاب النقدي، من ناحية، وتصل ذلك الخطاب بسياقاته الاجتماعية التي تولد في إطارها، من ناحية ثانية، وتجلى المستويات العميقة في ذلك الخطاب من ناحية ثالثة. وتنطلق هذه الدراسة من تصور محدد لمكونات الخطاب النقدي يميز بين الصيغة والمقولة والآلية، ويكشف عن دور علاقاتها المختلفة التي تعد - بدورها - دالاً كاشفاً عن الهوية الحقيقة له. وتحلل هذه الدراسة العلاقات المتعددة بين الخطاب النقدى يوصفه خطاباً مركباً والأيديولوجيا بوصفها عاملاً أساسياً بفسر الخطاب النقدي في مستوى من مستوياته المتعددة .

إن هذه الدراسة تتوقف بالدرس المتأنى أمام كتابات عدد كبير من النقاد، أمثال: محمد مندور، ولويس عوض، ورجاء النقاش، وغالى شكرى، وأحمد عباس صالح، وموقف أمين العالم، وسعد أردش، ومحمد مفيد الشوباشي وغير وتجمع بين الوعي بمنجزات النقد العربي الحديث الجتهادات عدة اتجاهات نقدية أوروبية حديثة ومع من وتطمح هذه الدراسة إلى تقديم إسهام أصيل وتطمح هذه الدراسة إلى تقديم إسهام أصيل النقد ونقد النقد والنظرية النقدية.

أحمد غزيب